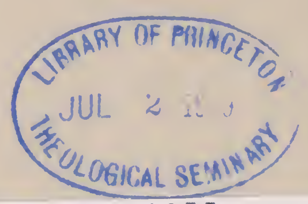



LIBRARY OF PRINCETON
JUL 2
THEOLOGICAL SEMINARY

ESTUDIOS LITERARIOS SOBRE MISTICA ESPAÑOLA

BIBLIOTECA ROMANICA HISPANICA

DIRIGIDA POR DAMASO ALONSO

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS

HELMUT HATZFELD

ESTUDIOS LITERARIOS SOBRE MISTICA ESPAÑOLA



BIBLIOTECA ROMANICA HISPANICA

EDITORIAL GREDOS
MADRID

Quedan hechos los depósitos
que marca la Ley

Talleres Gráficos «Jura», San Lorenzo, 11, Madrid.

PROLOGO

Los siguientes capítulos sobre misticismo español, aparecidos en forma de artículos en diferentes publicaciones periódicas y puestos ahora al día en forma de libro, tratan todos ellos de problemas literarios. Fueron escritos como interpretaciones de tales documentos literarios en cuanto pertenecen a la tradición del misticismo ortodoxo católico, es decir, un misticismo que en sus afirmaciones relativas a lo sobrenatural y a la perfección de la vida cristiana está plenamente de acuerdo con las enseñanzas de la Iglesia y esclarece su doctrina. Por considerarlas fuera de la competencia del autor, se han evitado las cuestiones teológicas propiamente dichas, con una sola excepción en el capítulo VI: *San Juan de la Cruz y Malón de Chaide*. Por ello, este artículo salió a la luz pública con el *Imprimatur* en *Vom Christlichen Mysterium* (1952). Teología y literatura comparten su interés por el misticismo en dos puntos: primero, en la relativa claridad lograda por el misticismo en sus exposiciones en prosa sobre materias que parecen pertenecer a lo inefable; segundo, en el empleo de un simbolismo que refleja lo paradójico y lo sobrenatural en una forma extraña, pero muy adecuada, y que enlaza una experiencia nueva con las experiencias apuntadas, a lo

que parece, en parecidas formas prototípicas en las Escrituras y muy especialmente en el *Canticum Canticorum.*

El artículo de *Traditio,* IV (1946), que forma ahora el capítulo segundo de este volumen: *The Influence of Ramón Lull and Jan van Ruysbroeck on the Language of the Spanish Mystics,* trata de fijar el aspecto particular de la mística española, dada su posición en la encrucijada de las influencias orientales y norteñas, coincidencia que lo hace tan diferente de las apariencias literarias que ofrece en la Edad Media el misticismo «normal» occidental, con su ropaje latino. En este capítulo parecen de capital importancia los nombres de Raimundo Lulio y Jan van Ruysbroeck, ya que su influjo sobre los grandes clásicos y santos del misticismo español, Santa Teresa y San Juan de la Cruz, puede probarse con suficiente evidencia gracias al lenguaje simbólico.

El tercer artículo (*Nueva Revista de Filología Hispánica,* I 1947): *El Estilo nacional en los símiles de los místicos españoles y franceses,* subraya el carácter nacional del misticismo español. Este carácter nacional se patentiza con toda evidencia en el conjunto de imágenes con que trata de llevar al lector experiencias inefables y universales por vía «localista» y cultural. La originalidad nacional había que destacarla por el único camino adecuado, la comparación con los símiles empleados en el misticismo francés. Este, que florece un poco después, va a utilizar la tradición española con espíritu selectivo y permanecer más cerca de la tradición latino-medieval, la cual obra a manera de principio modificador de la imitación consciente del misticismo español en Francia.

A continuación, y centrándonos más y más en los símbolos y estilos individuales de los místicos españoles, se estudian especialmente las aportaciones y méritos particulares de las dos grandes figuras señeras: Santa Teresa y San Juan de la Cruz. A este fin, en el artículo de *The American Benedictine Review,* I (1950): *Two Types of Mystical Poetry (Santa Teresa y San Juan de la*

Cruz), se demuestra cómo ambos santos cumplen, por decirlo así, la misma tarea con variaciones individuales del tema de una experiencia mística común (*Vivo sin vivir en mí*). Aclarados así teóricamente los rasgos de estilo de ambos santos, se enfoca su arte literario desde distintos ángulos.

La manera literaria de Santa Teresa se coteja en general en el quinto capítulo (de *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft,* VII, 1938): *Klassische Frauenmystik in Spanien und Frankreich* (*Mística femenina clásica en España y Francia*) con su contrapartida francesa, la de la Venerable Marie de l'Incarnation. En el artículo 6.° (de *Clavileño,* I, 1950), n.ºs 3 y 4: *Textos teresianos aplicados a la interpretación de El Greco,* se pone de manifiesto la tremenda originalidad de la santa con la influencia que ha ejercido iconográficamente, por medio de sus bien descritas visiones, sobre el gran pintor toledano contemporáneo suyo: El Greco.

Las particularidades simbólico-estilísticas de San Juan de la Cruz se tocan primero ligeramente en el artículo 7.° (de *Vom Christlichen Mysterium,* Düsseldorf, 1951): *San Juan de la Cruz y Malón de Chaide* (*Mysteriennähe und Mysterienferne*), comparando la manera de San Juan de la Cruz al tratar asuntos espirituales con la de su coetáneo Malón de Chaide. El artículo 8.° (de *Quaderni Ibero-Americani,* 1952): *Las profundas cavernas, The structure of a symbol of San Juan de la Cruz,* muestra a San Juan de la Cruz en la cumbre de su simbolismo, como se ve por el análisis de la estrofa tercera de su *Llama de amor viva.* El artículo 9.° (de *Clavileño,* III, 1952): *La prosa de San Juan de la Cruz en La llama de amor viva,* explica la grandeza del santo como prosista por la síntesis de los estratos simbólicos estilísticos de la *Llama.* El artículo 10, que se publica ahora por vez primera: *Paul Valéry descubre a San Juan de la Cruz,* trata de dilucidar la importancia que puede tener para la calidad artística de una obra literaria el hecho de que

coincidan en un autor la perfección moral y estética. A este propósito se establece un parangón entre San Juan de la Cruz y uno de sus más recientes admiradores platónicos y teóricos: Paul Valéry, gran poeta, pero todo menos poeta espiritual. El capítulo primero, que sirve de introducción, tampoco había sido publicado.

De esta manera el misticismo español y su simbolismo habrán quedado aclarados desde nueve ángulos: fuentes, influencias, diferentes símbolos para la misma experiencia mística, simbolización de las diversas etapas místicas, impacto del misticismo sobre el arte, manera mística y ascética de abordar los mismos tópicos espirituales, estructura de un símbolo místico, características de la prosa mística y, finalmente, el problema de la perfección moral y estética en el poeta místico.

Helmut Hatzfeld

CAPITULO PRIMERO

PROBLEMAS FUNDAMENTALES DEL MISTICISMO ESPAÑOL

El misticismo español aparece tarde en la tradición occidental, en un momento en que la introspección y el autoanálisis socráticos pueden ya comprender y expresar el lado psicológico de la experiencia metafísica y cuando la poesía española con su tendencia italianizante y su tradición popular había preparado una serie de símbolos y metáforas que pudo utilizar el misticismo de la manera más sorprendente, bien que conforme a un molde que los historiadores de la literatura acostumbran a llamar *a lo divino*.

Frente a la doble riqueza de formas expresivas en discursiva prosa analítica y en sugestivos símbolos analógicos, el crítico literario se sentirá tentado, primero, a dar una explicación del carácter de una prosa teológica clara, sí, para el entendimiento, pero no del todo adecuada al objeto misterioso que se trata de verter al lenguaje; y en segundo lugar deberá analizar la poesía, más adecuada y simple, que se dirige más al *anima* que al *animus* del lector. Quiere esto decir que tal mensaje no satisface al intelecto, sino más bien a toda la personalidad. El intelecto solo no sería capaz

de absorber todos los aspectos multivalentes de un lenguaje para el que no existen realmente términos y palabras, sino vagos símbolos y metáforas sorprendentes.

Por otra parte, es interesante que también desde el punto de vista del teólogo, el «balbuceo» de la mística experimental es más adecuado al objeto; al paso que las definiciones en prosa de la teología mística son menos acomodadas, aunque más satisfactorias para el intelecto: «Terminologia spiritualium sic est simpliciter altior, quam terminologia scolastica, sed secundum quid est minus perfecta; sicut cognitio dignioris objecti est simpliciter altior, quamvis sit quandoque secundum quid minus perfecta quoad modum cognoscendi (ita fides per respectum ad metaphysicam); revera cognitio specificatur ab objecto et non a modo cognoscendi, sic dignitas ejus simpliciter provenit ex dignitate objecti.» (Formulación del P. Reginald Garrigou-Lagrange, O. P., *Les trois âges de la vie intérieure,* París, Cerf, 1938, vol. II, págs. 24-25, según Santo Tomás, *Summa theologica* II.ª II.ªe c. 4, a. 8).

Nuestras disquisiciones versarán, por tanto, sobre el problema del lenguaje místico a través de las fuentes e influencias literarias de los místicos españoles, sobre su marco cultural y su expansión a los dominios de la vida y del arte. Mas para que se comprendan mejor todos estos problemas, estudiados en los capítulos 2-10, creo será oportuno y conveniente comenzar con algunas cuestiones elementales como éstas: ¿qué es misticismo?; ¿qué relación hay entre misticismo, poesía y poesía mística?; ¿por qué el misticismo español es el misticismo clásico?; ¿qué relación media entre los escritores ascéticos y místicos del *siglo de oro?;* ¿cómo nació el misticismo español?; ¿tuvo el misticismo español alguna prolongación?; ¿en qué consiste el simbolismo místico?

I. ¿Qué es misticismo?

«Misticismo es el conocimiento experimental de la presencia livina, en que el alma tiene, como una gran realidad, un sentiniento de contacto con Dios. Es lo mismo que contemplación paiva... Hay que aceptarlo como genuino, pues dan testimonio de l todos los místicos de oriente y de occidente, en cuyas vidas se ia mostrado maravillosamente fecundo de bienes» (Donald Attwaer, *A Catholic Dictionary,* Nueva York, McMillan, 1942, págia 356). Con frecuencia aparece el misticismo relacionado con viiones, éxtasis, raptos exteriores, deliquios, etc.; pero todos los eólogos están de acuerdo en que tales acompañamientos del fenóneno místico son accidentales, inesenciales e incluso muchas veces ndice de imperfección mística. El misticismo es un don libre de)ios que no se puede adquirir directamente. Ello no obstante, lgunos teólogos creen que una preparación indirecta por medio le un severo ascetismo y una concentrada meditación lleva a la ración contemplativa, que Dios no rehusa a sus grandes amalores; y la contemplación así adquirida, aunque desde un punto le vista teórico sigue siendo infusa, vendría a ser el desarrollo de os dones del Espíritu Santo, las virtudes teologales infusas y las eatitudes, hasta el punto de ser experimentadas y sentidas en nadurez espiritual. Mas estas «sensaciones» no se dan en los senidos, sino en la *scintilla animae,* en «el espíritu del alma» (Santa Teresa).

En cuanto el misticismo es oración pasiva, es actual; en cuano es una especie de vida transfigurada, es habitual. El misticismo abitual no interrumpido nunca por pruebas que cooperan a una unión cada vez más perfecta, sería una especie de contemplación constante que se cree reservada a la *visio beatifica* y que sólo se alcanza en el momento de una muerte santa. Por ello, durante la vida de los místicos, las breves etapas de regalo alternan siempre

con etapas amargas de sufrimiento destinadas a borrar las imperfecciones que impiden, en virtud de las leyes espirituales, el contacto directo y constante del alma con Dios. Así, el misticismo (contemplación es un progreso espiritual, un movimiento siempr(ascendente, pero en olas de las que las inferiores representan e1 todos los niveles fases pasivas-purgativas, y las más altas representan primero las etapas iluminativas y después las unitivas e1 el sentido propio de la palabra.

Hay que distinguir la etapa mística purgativa de la purgació1 ascética activa, que precede a todos estos estados pasivos y lo acompaña como una contribución de parte del hombre para evita la degeneración del misticismo en quietismo espúreo y hedonísticc Sin embargo, las etapas pasivo-purgativas (tan bien aclaradas po las pasivas *noches del sentido y del espíritu* de la *Segunda Noch oscura* de San Juan de la Cruz), son pruebas interiores que lle van incluso a la tentación de desesperación y destinadas a alcanza la aurora de grados cada vez más altos de contemplación, termi nando en la *unio mystica* por excelencia.

Las etapas «dulces» o crestas de las olas contemplativas cor ducen primero a un vago pero seguro sentimiento de la presenci de Dios; después, a una inteligencia intuitiva de los misterios; finalmente, a un contacto directo con Dios. Estas son afirmacion(que se pueden deducir de las obras de San Juan de la Cruz, d(clarado doctor de la Iglesia en el año 1926. Como teólogo basad estrictamente en Santo Tomás de Aquino, completa su poesía m: ravillosamente con sus comentarios en prosa, muy superiores e claridad doctrinal a los imaginativos escritos en prosa de Santa T(resa y de los demás místicos españoles.

2. Relación entre misticismo, poesía y poesía mística

El abate Henri Bremond y Jacques Maritain han puesto (claro que el místico y el poeta tienen experiencias categóric

mente similares. En primer lugar, uno y otro buscan a tientas en la oscuridad lo que no pueden producir por sí mismos; después, en un instante, reciben una «iluminación» que les hace aprehender intuitivamente, no analíticamente, una realidad oculta para el hombre corriente. Pero aquí acaban las semejanzas y comienzan las diferencias fundamentales. La realidad del místico es Dios; la realidad del poeta es lo humano o lo divino en un sentido general, en cuanto se presenta como un misterio que hay que aprehender y no como un problema que hay que analizar. La aprehensión del místico es significativa en sí misma; consiste en su primer contacto con el estado contemplativo, que le sume más profundamente en el apartamiento y el retiro. Puede o no el místico intentar comunicar su experiencia a otros escribiendo sobre ella. Si se decide por exteriorizar su experiencia, lo hará, según sus aptitudes literarias, en buena o mala prosa, en torpes ritmos o en auténtica poesía. Si carece en absoluto de aptitudes literarias, todavía puede pedir a otra persona que dé forma a sus balbuceos.

La aprehensión del poeta, por otro lado, es significativa solamente por su posibilidad de verter la realidad captada en palabras y símbolos, estructuras que se combinan y funden en una obra artística, la cual, como obra y cosa hecha, es la única *raison d'être* de aquel primer buscar a tientas una intuición, que no era el germen de la contemplación, sino de la creación artística.

El poeta místico—cuya representación casi prototípica es San Juan de la Cruz—tiene la única doble función de aprehender a Dios y de someterse a la incitación y capacidad de trasladar esta aprehensión a una obra de arte, es decir, en este caso particular, a una poesía mística. Al crítico literario incumbe la tarea de distinguir estos raros poemas místicos—en los que los ambiguos pero seguros símbolos expresan mejor que cualquier término o circunlocución en prosa lo *arcanum* y *numinosum* de las experiencias místicas—de cualquier otra clase de poesía pseudomística, cós-

mica, romántica, pura, y especialmente de la poesía amorosa. No es siempre tarea fácil, por la razón de que la misma poesía genuinamente mística ofrece a su vez dos desviaciones. Una consiste en la poesía mística empática, manierista, escrita por buenos poetas que no han tenido personalmente ninguna experiencia mística, pero que saben de teología mística y moldean sus poemas conforme a esos conocimientos. Que tales poetas no son poetas místicos se traduce en la ausencia de símbolos arquetípicos, originales y periódicos, que encarnarían una experiencia fundamental en una forma única y «necesaria». Ejemplo de esto lo tenemos en Luis de León. La otra desviación consiste en aquella clase de poesía proveniente de un místico con auténtica experiencia, pero carente de aptitud poética. En este caso, aunque las formas de expresión incluyen símbolos arquetípicos, tienen sin embargo un sabor didáctico y explicativo, de manera que las afirmaciones hechas, en lo que concierne a la expresión, podrían hacerse también en prosa. Nos ofrece un ejemplo de esto Santa Teresa en cuanto poetisa.

El crítico literario, frente a la poesía «mística», ha de hacer nada menos que cinco distinciones bien netas. Debe conocer primero aquel misticismo que utiliza como medio de comunicación formas literarias inadecuadas; en segundo lugar, aquella poesía pseudomística que traslada aprehensiones naturales de la realidad a un lenguaje simbólico; tercero, la auténtica poesía mística que vierte la experiencia directa de Dios en el correspondiente lenguaje verdaderamente simbólico y poético; cuarto, la poesía casi mística que utiliza conocimientos ajenos sobre experiencias místicas para componer poemas empáticos, manieristas, una poesía que desde el punto de vista de la forma raya a veces muy alto, pero que carece de símbolos verdaderamente originales, pues no siente la auténtica necesidad de crearlos o, mejor dicho, de descubrirlos; en quinto lugar, la pseudopoesía didáctico-alegórica de místicos verdaderos, quienes por error artístico subjetivo desechan una

genuina representación de sus experiencias en prosa, que estaría en consonancia con sus capacidades expresivas y adoptan en cambio una forma de expresión que no es su fuerte o su «vocación», y resulta por tanto inapropiada.

3. Por qué el misticismo español ha llegado a ser el misticismo clásico

Al misticismo español, según tendremos ocasión de ver en los estudios de este volumen, hay que darle el nombre de clásico, típico y normativo, tanto para el teólogo como para el historiador de la literatura. He aquí las razones: los importantes tratados de teología mística aparecidos durante la Edad Media desde el Pseudo-Areopagita, pasando por San Bernardo de Claraval, los Victorinos y San Buenaventura, hasta Gerson, no permiten al lector percatarse de que dichos tratados se basan en las experiencias personales de sus autores. Verdad es que inculcan la oración afectiva y el acercamiento a Dios y a los divinos misterios por la vía del amor y del contacto directo, más bien que por el camino de la razón y de la especulación teológica; pero estos escritores no logran enlazar y eslabonar el aspecto metafísico de estas materias sagradas con el aspecto psicológico, que parece prácticamente inexistente y sólo presente de una manera implícita. Aunque las exposiciones de estos escritores medievales no dejan lugar a duda en lo que se refiere a su goce personal de gracias místicas, diferentes de las gracias sacramentales prodigadas a todos los miembros del cuerpo místico, nos dejan completamente a oscuras en cuanto al «cómo». Su distinción de tres, siete, nueve, diez o doce etapas místicas no hace la más leve alusión a lo que realmente le acontece al alma al avanzar a lo largo de esas etapas y al pasar de una a otra. Por otra parte, la tradición árabe-cristiana, que culmina en Raimundo Lulio, descuida el aspecto teológico de la cuestión en tal manera que sus

sugerencias altamente afectivas y más psicológicas en sentido moderno dan la impresión de un yoga susceptible de ser aprendido. Sin considerar en su molde general Amigo-Amado de relaciones místicas, que el misticismo de la Iglesia es fundamentalmente nupcial y está fundado en la relación de amor entre Cristo y la Iglesia, así como entre Cristo y cada alma elegida en particular, todo ese simbolismo del Amigo-Amado es, desde un punto de vista ontológico y estético, menos adecuado, y, desde un punto de vista cristiano, menos analógico y tradicional, pues no arranca del prototipo, el *Cantar de los Cantares*. Sin embargo, los escritos místicos en lengua vernácula de los dominicos alemanes en los siglos XIII y XIV dieron justamente a conocer el simbolismo nupcial a un extenso público de monjas y seglares. Este método, más correcto desde un punto de vista doctrinal, lo enlazaron íntimamente con sus experiencias psicológicas. Pero precisamente este grandioso intento realizado por el Maestro Eckart y que alcanza su culminación con el concepto del nacimiento del Verbo en el alma particular, lo sumió en grave confusión al borrar los contornos entre lo natural y lo sobrenatural, de suerte que el misticismo especulativo estaba abocado a disolverse en la teosofía.

Suso y Taulero, sucesores de Eckart, dieron de lado a estas especulaciones y promovieron un auténtico ascetismo práctico, preparando así la invasión del alma por Dios, que era su principal objetivo; pero no supieron desarrollar en el lenguaje, todavía tosco del medio alto alemán la doctrina junto con la psicología aquí implicada. Apareció finalmente Ruysbroeck, quien en su flamenco medieval, utilizando al azar prosa y verso y recurriendo a voluntad a las definiciones y al simbolismo, llevó a cabo la tarea de una fusión aceptable, aunque confusa todavía, entre la teología mística, la metafísica y la psicología, fusión que se asemeja ya mucho a lo que habrá de ser pronto el misticismo clásico español.

Pero todavía faltaban aquí tres cualidades fundamentales: pri

iero, el concepto de que el ascetismo consiste en una introspección un radical desasimiento sistemático que ayudan a preparar el amino para la invasión mística; segundo, el molde estricto de la :ología tomista con su terminología matizada, que estaba llamado a acer el misticismo comprensible intelectualmente; tercero, una lara lengua vernácula desarrollada hasta sus más altas posibiliades y compartiendo las ventajas tanto de la visualización concreta opular como de las abstracciones teóricas. Esta sería una lengua eolatina más bien que una lengua germánica, ya que se apoya or naturaleza más íntimamente en el latín teológico tradicional y o tiene necesidad de crear y formar palabras particulares, difíciles e comprender en un solo sentido inconfundible.

La cooperación de estos tres elementos se dió de la manera aás armónica en el momento en que la católica España empuñó is armas contra el neopaganismo italiano, el luteranismo germano el peligro turco que se cernía contra el occidente cristiano. España : organizó a sí misma interiormente en un estado de milicia esiritual de defensa y de un nuevo ataque cristiano. Los *exercitia piritualia* de San Ignacio de Loyola, eclipsando los anteriores del enedictino Cisneros, combinan de una manera nunca vista la reunciación ascética hasta el punto de convertirse uno en *perinde adaver* con el mismo desasimiento en el sentido de recogimiento iterior, como fruto suyo necesario, basado en una severa introsección, que llena el alma al mismo tiempo de disgusto real del ecado y de amor creciente a Dios. El refinamiento femenino de anta Teresa profundiza esta introspección, y cuando se ha logrado n razonablemente alto amor de Dios, Teresa no oculta como San gnacio, sino que abre, las vistas sobre las gracias místicas que : esperan. La santa cuenta con el arte del recogimiento, aprenido de sus grandes maestros San Pedro de Alcántara y Francisco de 'suna. Estos maestros elaboraron con algunos puntos gersonianos : la *Imitatio Christi,* una técnica de oración que une, en cierto

sentido, los *exercitia* de San Ignacio en un común «Yoga» cristiano con la implicación de que, cuando hay un recogimiento interior activo, las etapas pasivas de *recogimiento* y de *quietud* están ya orgánicamente invitadas a venir.

Con el fin de hacer perfectamente clara esta delicada doctrina y evitar por parte de frailes y monjas, así como por parte del común de los fieles, cualquier ligera confusión entre la preparación a la mística y las gracias concedidas místicamente, la imaginación popular de Santa Teresa amasó el famoso *ramillete de metáforas* que esclarecen en un lenguaje corriente todos los peligros, los retrocesos, las esperanzas y las promesas de la empresa ascético-mística. Mas para hacer todavía más claras estas vistas insertas en experiencias extrañas, el tomismo estricto de San Juan de la Cruz y su extremada familiaridad con los textos escriturísticos, así como con la *Summa,* se convirtió en la consumación final que hizo de su propio misticismo la corona y pináculo del misticismo español y del misticismo católico universal, piedra de toque frente a cualquier confusión con cualquier clase de misticismo espúreo y al mismo tiempo superior en claridad a todos los sistemas anteriores, menos completos, del misticismo católico.

La misma lengua española habíase convertido en el siglo XVI en instrumento maravilloso de expresión y precisión y había dadc prueba de sus posibilidades en obras anteriores de prosa tales comc la *Celestina.* Los místicos estaban llamados a utilizar esta nuev abundancia gramaticalmente fijada, aunque con fluctuaciones u tanto libres aún. Emplearon la lengua, cuya gramática acababa d fijar Nebrija, cuyo rico vocabulario y fraseología pondría de mani fiesto Covarrubias, y la utilizaron con espíritu creador para sus pro pios fines. Todavía estaban abiertos los caminos a los dialectalismo y Santa Teresa los utilizó pródigamente. Las expresiones idiomáti cas junto con la sutileza italianizante, la precisión del vocabulari junto con la distinción sinonímica, la facilidad para los prést

nos y las adaptaciones, todo concurrió a crear el instrumento ideal ›ara el mensaje místico de España.

4. Relación entre la literatura mística y ascética del siglo de oro

Los historiadores de la literatura española no establecen una listinción clara y tajante entre la literatura mística y la literatura scética. Y no establecen esa diferenciación porque lo único que es interesa es darnos un inventario de las obras espirituales que ›or sus calidades estético-literarias pertenecen a las «Belles Lettres». ɩdemás, subrayan el hecho histórico de que desde principios del iglo XVI existen varias obras meramente ascéticas, que evolucioɩan lenta y gradualmente en tratados ascético-místicos bajo el im›acto de la influencia norteña tan intensamente sentida en la segun-la mitad de aquella centuria. La mejor exposición de la situación ıay que buscarla todavía en la *Historia nacional de la literatura ɛspañola en la Edad de Oro,* de Ludwig Pfandl. Pero hay que re-ordar también que los historiadores de la literatura española no ›ueden pasar por alto el hecho de que ningún misticismo de nin-gún pueblo ni de ninguna época ha destacado el elemento ascético on tal energía como los mismos místicos españoles. Tres de las iete *Moradas* de Santa Teresa están consagradas al ejercicio as-ético exclusivamente. El golpe maestro de San Juan de la Cruz es u doctrina de que el progreso espiritual, incluso del místico, se ıalla esencialmente ligado al ascetismo, y ello en tal manera que Dios mismo ayuda a este inexorable ascetismo activo por medio de ına especie de ascetismo pasivo, por las pruebas místico-purgativas, lamadas *noches.*

Podría uno afirmar que la originalidad de San Ignacio de Lo-yola al propagar un acendrado ascetismo interior, basado en una constante vigilancia del progreso realizado y de los peligros que

acechan, constituye uno de los rasgos más típicos incluso en el molde místico de España. La misma Santa Teresa depende en amplia medida de él. Si hay discrepancia entre San Ignacio, Santa Teresa y San Juan de la Cruz, las diferencias nunca se refieren al ascetismo, sino a las visiones y a la oración. Pero en esos dos puntos tiene uno la impresión de que San Juan de la Cruz, bajo el influjo de la *devotio moderna* norteña, es mucho menos español que el vasco San Ignacio. San Juan de la Cruz admitía las ayudas externas y las visiones sólo para los principiantes en la vida espiritual y las iba reduciendo gradualmente hasta dejar solamente un frío vacío dispuesto para que Dios lo llenase. Por otro lado, excluía la oración como fruto de la contemplación, del esfuerzo ascético de un *ejercicio.*

No obstante estas diferencias individuales, todos los místicos clásicos españoles sin excepción hacen especial hincapié en el ascetismo. A esta circunstancia se debe el que sean tan numerosos los escritos ascéticos con que cuenta la literatura. Los siguientes estudios, sin embargo, se ocupan exclusivamente de misticismo en sentido estricto y excluyen incluso escritores espirituales de primerísima magnitud literaria, que escriben únicamente de cosas ascéticas; por ejemplo, Luis de Granada.

5. Cómo se desarrolló el misticismo español

Puesto que el misticismo español en su forma clásica surge en el siglo XVI, ciertamente constituye en la evolución de la historia de las ideas un fenómeno del Renacimiento, y en la historia de la piedad un fenómeno del individualismo. Por ello era de esperar su conexión con el neoplatonismo; y efectivamente esa conexión la han señalado como cierta Menéndez y Pelayo, Pedro Sáinz Rodríguez y Ludwig Pfandl. Sin embargo, en las ideas especulativas el platonismo no se acusa tan enérgicamente en los escritores ascé-

ticos y místicos prácticos, que sólo utilizan algunos términos platónicos de la tradición agustiniana. Pero es diferente la situación en aquellos autores que escriben *sobre* misticismo, porque «explican» con conceptos platónicos el mensaje de los místicos cristianos. Los escritos de Luis de León, tanto sus poesías como sus *Nombres de Cristo,* rebosan de platonismo y no es difícil encontrar también otras líneas humanísticas, principales y accesorias, que nos llevan desde él hasta Erasmo y Vives, los hermanos Valdés y León Hebreo. Paradójicamente, esas huellas humanísticas, tanto platónicas como erasmistas, pueden descubrirse hasta en San Juan de la Cruz, sobre todo si está en lo cierto Dámaso Alonso al ver en él fuertes y profundas influencias provenientes de los poetas italianizantes Boscán y Garcilaso de la Vega. Pero cualquier afirmación que vaya más allá de dependencias formales carece de pruebas definitivas.

La forma individual de piedad envuelta en el misticismo reacciona por igual contra la indiferencia neopagana y contra cierto formalismo tradicional, frío y vacío dentro de la religión. Esta última circunstancia, a la que hay que atribuir la reforma de las Ordenes religiosas y muy especialmente la del Carmelo, pone al misticismo en relación categórica con un iluminismo muy difundido y crea a los místicos grandes dificultades con la Inquisición. El iluminismo estuvo lejos de mantenerse dentro de los límites de la ortodoxia; estaba abocado a terminar en quietismo. Esta situación puso las cosas difíciles para los mismos místicos auténticos y ya no sólo para los espúreos. Radicales en la entrega de toda la personalidad a Dios y a la religión, su ejemplo chocó con el recelo de las tendencias espirituales «mitigadas». Pudieron salvarse de la persecución gracias solamente a confesores clarividentes y de la más depurada integridad que compartían los impulsos de los místicos. Lo tenso de la situación es harto comprensible para el historiador: pues el norte hallábase engolfado en la Reforma, obra de iluminis-

tas insatisfechos, e Italia estaba inundada de mundanidad. Por otra parte, el Nuevo Mundo necesitaba misioneros con espíritu de sacrificio extremo. Los místicos llegaron así a ser los grandes reformadores católicos y los maestros de la vida interior como condición previa para cualquier empresa misionera..

Los ascéticos y místicos españoles, a impulsos de una profunda piedad subjetiva, son prácticamente los continuadores de la *devotio moderna* de Herph, Tomás de Kempis, Gerson y otros y son asimismo los precursores, defensores y directores de aquella gran reforma católica, que recibió su sello oficial en el concilio Tridentino. En efecto, este concilio fomenta la espiritualidad católica en el sentido de los ascéticos y místicos españoles, hasta el extremo de «españolizar» la Iglesia postridentina; pero al mismo tiempo, levanta también barreras contra los peligros de una piedad subjetiva contraria al espíritu de la Iglesia. Esta última actitud contribuye naturalmente a desalentar a los escritores místicos en su producción literaria, al menos en lengua vernácula, de suerte que el misticismo clásico español no continúa ya en el siglo XVII. Ahora, algunos escritores espirituales poco equilibrados pierden el contacto con la sana tradición y crean un nuevo tipo de iluminismo, que todavía algunos consideran aceptable en la forma de visionarismo de María de Agreda, pero que deja de serlo en el quietismo, censurable moralmente, de Miguel de Molinos.

6. ¿Tuvo prolongación el misticismo español?

Desde el punto de vista comparado e internacional, el siglo XVII es todavía un siglo místico. Francia es la que principalmente asimila el misticismo español y vierte en moldes nuevos sus experiencias y enseñanzas fundamentales. En cuanto a los escritores místicos franceses, la misma existencia de varios de ellos la reveló al

nundo culto recientemente Henri Bremond en su gran obra *Histoire littéraire du sentiment religieux en France* (1916-1933). San Francisco de Sales, el Cardenal Bérulle, Marie de l'Incarnation, O. S. U., y—en teoría—Fénelon cuentan entre los más destacados iterariamente. San Francisco de Sales puede considerarse como el ontinuador de Santa Teresa. Conciliatorio y dulce como ella en la xpresión, oculta detrás de un método atrayente la más austera docrina ascético-mística en su *Traité de l'amour de Dieu*. Al armaón psicológico de Santa Teresa añade el necesario calcio teológico y comparaciones más refinadas. El método cristocéntrico y bstracto de Bérulle hace recordar a San Juan de la Cruz, sin que llo quiera decir que depende de él. De algunas de las semejanzas e estos dos escritores puede dar razón su común fuente de inspiación: Ruysbroeck.

La maravillosa discípula de Bérulle, Marie de l'Incarnation, pellidada por Bossuet con criterio meramente extrínseco «nuesra Santa Teresa francesa», tiene poco de común con la santa naional española, según se verá en uno de los capítulos subsiguienes; en cambio, sus trece grados de *noches* verdaderamente mísicas, que llevan en brevísimo tiempo al matrimonio místico y a as altas etapas postmatrimoniales, guardan íntima relación estrucuralmente con San Juan de la Cruz, si bien no se ha podido hasa el presente demostrar la dependencia de Marie de l'Incarnation especto a San Juan de la Cruz, y ello a pesar de que la traducción de las obras del santo al francés, hecha por el P. Cyprien de a Nativité de la Vierge (1641), pudo conocerla la Venerable Madre † 1672 en Canadá).

La controversia entre Bossuet y Fénelon acerca de la falsa nística Mme. Guyon y el por aquel entonces exuberante quietismo, bligó a ambos escritores a estudiar a fondo los grandes místicos spañoles: Bossuet sentíase más cautivado por su lado ascético;

Fénelon, por su lado místico. El temperamento tierno de Fénelon los comprendió bien, pero en una atmósfera cargada ya de tendencias molinistas, que fueron causa de que el mismo Fénelon pasase a la historia con el estigma de «semiquietista». Bossuet, inmerso en el clima antimístico, creado por igual por el jesuitismo y jansenismo posteriores, no estaba dispuesto a propagar nuevamente doctrinas que él erróneamente consideraba una amenaza más bien que una ayuda a la fe. Así acaba en Bossuet la gran trayectoria de cuatrocientos años de cálido interés por el misticismo, trayectoria que se había iniciado en el siglo XIV e incluso ya en el siglo XIII en Alemania, penetró en Flandes—antes de que «en Flandes se hubiera puesto el sol»—y se extendió a España como un tesoro natural de su avanzada imperial más norteña, el regalo mejor que el emperador Carlos V y rey de España, nacido en Gante, pudo ofrendar a España. Aquí, en España, los santos del *Siglo de Oro* desarrollaron y dieron forma a este legado dentro de los moldes clásicos que la Iglesia todavía en el siglo XX adoptó como auténtica doctrina propia, al declarar a San Juan de la Cruz *doctor ecclesiae* y permitir que sus doctrinas, junto con las de Santa Teresa, entrasen en los libros de texto oficiales sobre teología mística. Gracias a autoridades como los RR. PP. Arintero, Silverio de Santa Teresa, Crisógono de Jesús Sacramentado, Garrigou-Lagrange y otros más, el interés por el misticismo español ha vuelto otra vez a culminar en el siglo XX. Filósofos y eruditos como Jean Baruzi, Ludwig Pfandl, Pierre Groult, Allison Peers, Dámaso Alonso, se han unido a los teólogos y abierto nuevas vistas sobre la enorme importancia de los místicos para la literatura, el arte, la poesía y el lenguaje creador. Este último punto constituye el objetivo principal de los estudios reunidos en el presente volumen.

La prolongación del misticismo español puede asimismo comprobarse en los dominios de la historia del arte. Hugo Kehrer in-

entó señalar los reflejos del misticismo en el arte español desde os días del Greco. Pero fué sobre todo Emile Mâle quien descubrió el nuevo principio del arte religioso postridentino, fuertemente influído por el misticismo, especialmente, la representación le visiones junto con los visionarios, un concepto desconocido en a Edad Media y en el Renacimiento, pero persistente a través de odo el Barroco prácticamente hasta nuestros días, en que las visiones y las personas favorecidas con ellas han venido a ser una orma del moderno arte religioso popular. Werner Weisbach y Lauente-Ferrari han señalado nuevos puntos de vista para comprender el influjo del misticismo español sobre todo el arte europeo. déntica tendencia se aprecia en el campo literario. El influjo del nisticismo español sobre los poetas metafísicos ingleses y sobre oda la literatura barroca europea constituye hoy una de las máximas preocupaciones de los críticos literarios. Pero ya a principios le siglo Max Freiherr von Waldberg había reconocido que las novelas de renunciación ascético-mística como *Selva de aventuras*, de erónimo de Contreras, penetran en los relatos secularizados de los *Chastes Amours* en Francia, en la *belle âme* de Rousseau y en el Romanticismo alemán. Podemos añadir que esos reflejos aparecen en las *Méditations, Contemplations, Recueillements* y colecciones poéticas similares, y—por último, aunque no en último lugar—en as novelas de Mauriac (*Le Baiser au lépreux*), de Alphonse de Chateaubriant y de Bernanos. En esta historia de los ecos del misticismo español uno no querría olvidar la tardía y por desgracia irónica aportación española, desde *Pepita Jiménez,* de Valera, hasta *La Hermana San Sulpicio,* de Armando Palacio Valdés.

7. ¿En qué consiste el simbolismo místico?

La cuestión más candente con que se enfrentan el teólogo, el metafísico, el psicólogo, el lingüista, el sociólogo y el crítico literario

es, por supuesto, el problema del simbolismo místico. Hemos dicho ya que el lenguaje simbólico, circunlocutorio, ambivalente, «poético», deviene una necesidad frente a lo numínico, lo misterioso, lo divino que escapa a toda definición y esclarecimiento lógicos, puesto que es imposible convertir un misterio en un problema y delimitar sus aspectos hasta la limitada inteligencia de la mente razonadora. Además, los símbolos utilizados por los místicos hay que entenderlos como símbolos estratificados que no están todos en el mismo nivel. Como quiera que el crítico literario es antes que nada historiador de la literatura, debe distinguir entre símbolos imitados y derivados de fuentes anteriores, y símbolos creados por cada escritor particular; símbolos verdaderos y símbolos didácticos.

Habría que decir aquí que esta diferenciación, esencial para el historiador, no lo es para la teoría de la escuela de Carl Jung. Este da el nombre de símbolo a toda visualización «mítica» que reviste de carne nueva uno de los esqueletos arquetípicos; y así, la *sombra* vendría a ser la representación del demonio, del pecado, de las fuerzas destructoras; el *ánima* estaría en lugar del principio femenino de recepción, intuición y arte; el *animus* representaría el principio masculino de creación, razón y ciencia; el «mismo» encarnaría la *imago* de Dios. Como quiera que estos revestimientos de los arquetipos ocurren reiteradamente en la conciencia colectiva de tradiciones misteriosas, así como en los sueños individuales de personas que viven en cualquier época de la historia, al menos en cierto ciclo cultural, los poetas dignos de ese nombre, que son portadores de un mensaje misterioso, pueden siempre utilizar símbolos de importancia arquetípica para circunscribir experiencias subconscientes individuales o anhelos colectivos de que son ellos legítimos representantes. Otros psicólogos hablan de símbolos cósmicos. El interés primordial se dirige a la realidad abarcada por el símbolo.

Por su parte, el historiador no arranca nunca de este presu-

puesto, antes bien, busca primeramente las veces que ocurre un símbolo en la literatura anterior y, en parte a base de este hecho y en parte a base de motivos estéticos particulares, decide si se encuentra ante un procedimiento didáctico-metafórico, construído alegóricamente, o ante una visualización ingeniosa por medio de imágenes. Sólo gracias a este proceso de eliminación logrará quedarse con un reducido número de símbolos-vestiduras arquetípicos, que representan en el nivel más alto un conjunto de imágenes del artista místico evocativo o descriptivo y que tienen valor estético.

Con la expresión «artista místico» estaría uno tentado a evitar la dificultad de tener que afrontar el problema de decidir si la elección de arquetipos o el descubrimiento de símbolos en los textos místicos literarios es obra del poeta o logro del místico en cuanto tal.

Esta decisión se complica con el hecho de que los místicos españoles son místicos católicos y viven insertos en una tradición sagrada de prefiguraciones y figuras que aparecen ya en las Escrituras y sobre todo en el *Cantar de los Cantares* y se hallan «interpretadas» en la liturgia y en la tradición eclesiástica en un sentido de teología de la historia que está muy próximo al *depositum fidei*. El matrimonio místico, por ejemplo, de cada místico en particular constituye para la conciencia y tradición católica más bien que un arquetipo psicológico una realidad espiritual y una analogía individual de los múltiples significados figurados del amor nupcial descrito en el *Cantar de los Cantares,* aludiendo a una revelación de las relaciones entre Dios y el pueblo judío en la antigua ley, entre Cristo y la Iglesia en el Nuevo Testamento, entre el Espíritu Santo y María en la obra de la encarnación y de la redención, entre la Santísima Trinidad y los bienaventurados en el cielo. Hay aquí realidades analógicas y escatológicas. No hay duda de que algunos de los místicos españoles combinan conscientemen-

te su caso analógico de amor con los prototipos y tipos de la tradición bíblica y eclesiástica.

Quedan algunos otros símbolos que a la luz de tales tradiciones tienen también significados múltiples, sin que éstos se hallen delimitados y acotados en la misma tradición. Se ve que son símbolos verdaderos, aunque naturales, por la reverencia que inspiran, por ejemplo, en el lector de San Juan de la Cruz, que se queda sobrecogido ante el grandioso símbolo de la *noche,* que, a pesar de todos los posibles antecedentes, constituye una creación tan abrumadora e imponente, porque en ella lo arquetípico, lo poético, lo moral, lo experimental y lo religioso coinciden hasta el extremo de no poder uno distinguir la parte del hombre espiritual y la parte del artista. Otros símbolos palmarios serían *fuente, castillo, llama, caverna,* que producen por su parte innumerables metáforas.

De esta manera el simbolismo parece formar la entraña misma de la cuestión mística y él se lleva la parte principal de los artículos siguientes, en los que he procurado atacar el problema principalmente sobre una base histórica y comparativa. Mas hay todavía otra razón para esta delimitación. Puesto que el simbolismo místico va a ser estudiado en textos españoles de gran altura literaria, esta investigación no puede por menos de ser una parte del análisis de ciertas obras artísticas que ofrecen en su conjunto representaciones y estructuras simbólicas inconfundibles. En la relación del progreso espiritual realizado y en las visiones descritas, revelan experiencias sobrenaturales no comunicables en cuanto tales por vía directa. Estas obras artísticas, por consiguiente, trascienden ampliamente la imitación realista o la imaginación romántica, como que encarnan «encuentros con Dios» reales, no poéticos, sino poetizados en cuanto a los hechos y realidades. El simbolismo, pues, como fenómeno estilístico, es el principio unificador de todos los escritos místicos. En el estilo radica, según eso, la última *raison*

d'être de estos estudios. Todos ellos, con su método interpretativo, son estudios sobre expresión literaria, y por ello debía hacerlos no un teólogo ni un psicólogo, sino un hombre de letras, que con su método de analizar el aspecto estilístico del simbolismo místico trata de penetrar en su misma esencia, una grande experiencia espiritual.

Este centrarse en torno al simbolismo enlaza unos con otros todos los estudios subsiguientes.

CAPITULO II

INFLUENCIA DE RAIMUNDO LULIO Y JAN VAN RUYSBROECK EN EL LENGUAJE DE LOS MISTICOS ESPAÑOLES

Introducción

La originalidad de los conceptos imaginativos, de los términos y de los símbolos empleados por los místicos clásicos españoles[1] ha suscitado estudios de varios métodos filológicos. Todos ellos pretenden aclarar, o mejor, explicar esa originalidad. Sin embargo, cada uno de esos distintos métodos está caracterizado por una sorprendente unilateralidad y exclusivismo en su punto de vista. Para saber dónde ha de empezar la ulterior investigación, es necesario pasar revista primero a los diversos intentos de explicación, que se han hecho hasta el presente. Podemos clasificarlos y designar-

---

1 Se estudiarán las obras de los místicos siguientes: Francisco de Osuna, † 1540; Bernardino de Laredo, 1482-1540; Santa Teresa de Jesús, 1515-1582; Luis de León, 1528-1591; Malón de Chaide, 1530-1589; Juan de los Angeles, 1536-1609; San Juan de la Cruz, 1542-1591.

los así: tesis o teoría ahistórica, sintética, secular, árabe y germánica.

El método ahistórico, cuyo representante es Jean Baruzi,[2] toma la idea de la originalidad en su sentido más radical: el místico *descubre* sus símbolos decisivos independientemente de las condiciones históricas. Así, la *noche oscura del alma,* por ejemplo, constituye la gran creación personal de San Juan de la Cruz para dar forma a una experiencia espiritual, que habían también tenido otros místicos, pero que no pudieron expresar o simbolizar de manera satisfactoria. Cierto que esta interpretación psicológica parece estar de perfecto acuerdo con las ideas de los mismos místicos. Santa Teresa está convencida de que ella descubre sus sorprendentes símiles, merced a una gracia particular: «Porque una merced es dar el Señor la merced y... otra es saber decirla y dar a entender cómo es» [3]. Esto no obstante, la extrema sinceridad de la santa la obliga a subrayar también una especie de autocrítica filológica, segura como está de que posiblemente guarda vagas reminiscencias en el almacén de su memoria: «Paréceme ahora a mí que he leído u oído esta comparación, que como tenga mala memoria, no sé adónde ni a qué propósito.»[4] De donde podemos concluir que el filólogo no debe nunca creerse dispensado de indagar la materia prima y el origen de cualquier concepto o forma originales que encuentre en cualquier parte en un momento de la historia. Sólo que debe elegirse con todo cuidado y cautela el mejor medio para ello.

Esta cautela no puede concederse al segundo método, tal como

---

[2] JEAN BARUZI, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique* (segunda edición, París, 1931).

[3] SANTA TERESA DE JESÚS, *El libro de su vida,* capítulo 17 (edición de LUIS SANTULLANO, *Obras completas,* Madrid, 1940, pág. 62a).

[4] *Ibid.,* capítulo 11, pág. 38a.

o aplicó Gaston Etchegoyen.[5] Supone este autor que todo lo que n un místico español parece original, puede explicarse como una usión sintética de diferentes fuentes más antiguas. De esta manera, e supone que todas las metáforas de Santa Teresa son exclusivaente resultados de símiles españoles o latinos más antiguos, rovenientes de escritos ascéticos, que Santa Teresa conocía bien or lectura directa, bien por medio de sus confesores, pues no abía latín. Etchegoyen no distingue entre símbolos esenciales de as experiencias místicas y adornos accesorios. Por ello, Ramón Meéndez Pidal le tildó de «cotejar pasajes cuya analogía pende sólo e cualquier exterioridad sin significación alguna.»[6] Este destacado rudito español critica también en Etchegoyen el que rebaja las aracterísticas personales de Santa Teresa, de las cuales no cabe eñalar antecedentes en las presuntas fuentes. A estos reparos poría añadirse que Etchegoyen da por sentado que fuera de la traición occidental no había nada que pudiera haber influído sobre l lenguaje de Santa Teresa.

El tercer tipo de explicación, que calificamos de secular, está nspirado por la idea de que el simbolismo místico en España udo derivar de la poesía secular. Este intento de explicación lo a realizado Dámaso Alonso de manera magistral.[7] Basándose en l hecho de que hay una tradición española de tratar *a lo divino* emas y expresiones mundanos, es decir, de darles forma espiriual, Dámaso Alonso puede derivar de Garcilaso de la Vega y de a poesía popular española varios conceptos de la poesía de San uan de la Cruz. Hace un nuevo e inmejorable análisis de los poe-

---

[5] GASTON ETCHEGOYEN, *L'amour divin. Essai sur les sources de ainte Thérèse* (París, 1923).

[6] RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *El estilo de Santa Teresa* (La lengua e Cristóbal Colón y otros estudios, Buenos Aires, 1942) 144.

[7] DÁMASO ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz* (Madrid, 1942).

mas decisivos; pero su intento de reducir a fuentes seculares la *Fonte que mana y corre,* la *Noche,* la *Caza,* en la que Dios es la presa del cazador, no llega a convencernos enteramente [8].

La aparición de la tesis árabe de Miguel Asín Palacios cayó al principio como una bomba entre romanistas y teólogos. Aseguraba Asín haber encontrado conceptos fundamentales, como la desnudez sin imágenes del alma, desligada de todo, el ritmo entre la sequedad mística y las etapas dulces y el vocabulario místico casi completo de San Juan de la Cruz, en el místico mahometano Abenarabi (1164-1240), natural de Murcia, a quien los musulmanes apellidaron Mohidín (el vivificador de la religión), El Xey el Acbar (el máximo sabio) y Aben Aflatún (el hijo de Platón). Con el fin de que los teólogos aceptasen sus descubrimientos, Asín Palacios los explicaba diciendo que representaban un antiguo patrimonio cristiano, que había pasado a los árabes a través de los Padres del desierto [9]. No vamos a examinar aquí si es cierta o no esta tesis, impugnada acerbamente por el arabista Louis Massignon [10] y también, aunque en menor escala, por el P. Elisée de la Nativité. [11] Lo que impresiona al estudioso del lenguaje de los místicos españoles en la obra de Asín Palacios es cierta parte del vocabulario de Abenarabi, por ejemplo:

---

[8] Véase P. Emeterio G. Setién de Jesús María, O. C. D., *Las raíces de la poesía sanjuanista y Dámaso Alonso* (Burgos, 1950) y E. Allison Peers, «The Alleged Debts of San Juan de la Cruz to Boscán and Garcilaso de la Vega», *Hispanic Review,* XXI (1953), 1-19 y 93-106.

[9] Miguel Asín Palacios, *El Islam cristianizado* (Madrid, 1931).

[10] Louis Massignon, *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane* (París, 1922) 35.

[11] Père Elisée de la Nativité, «L'expérience mystique d'Ibn Arabí est-elle surnaturelle?», *EC* 17 (1931) II, 136-168.

tazquiat al nafs	(progreso del alma)	= *purgación del sentido.*
tasfiat al calb	(purificación del corazón)	= *purgación del espíritu.*
bast	(expansión)	= *ensanchamiento.*
cabd	(opresión)	= *aprieto.*
tachrid	(retiro)	= *desnudez.*
mahaba	(amor)	= *ciencia de amor.*[12]

Pero varias de estas expresiones, tales como *ensanchamiento* = latín *dilatatio, aprieto* = antiguo francés *detrois* y catalán *estrenyment,* pueden explicarse igualmente por el vocabulario cristiano tradicional. Otras, por ejemplo, *purgación del sentido* y *purgación del espíritu,* constituyen ecuaciones de conceptos, no de términos. Desdeñable en este caso, la ecuación de términos sería fundamental en el caso de *tachrid=desnudez;* pero *desnudez,* según hemos de ver más adelante, parece responder mucho mejor a la *bloetheit* de Ruysbroeck, mientras que *tachrid* respondería literalmente al *arrinconamiento* (retirarse a un *rincón)* de Santa Teresa. Asín Palacios no señaló eslabón ninguno entre Abenarabi y San Juan de la Cruz. Dándose cuenta él mismo de este vacío, trató de llenarlo introduciendo un místico árabe posterior, Ibn Abbâd de Ronda (1332-1389).[13] La explicación del vocabulario es esta vez más forzada todavía. La expresión decisiva *noche oscura* existe sólo *à l'état latent*[14] y se explica otra vez como arriba por *cabd*

[12] Asín Palacios, *Islam,* 530 sig. Quedo agradecido por la traducción literal al Rev. Dr. Edward P. Arbez, de la Universidad Católica. El Dr. Arbez llama mi atención particularmente hacia la obra de R. Dozy, *Supplément aux Dictionnaires Arabes* I (Leiden-París, 1927) 184b-185a: «*tağrid* = quitter le monde, aller vivre dans la retraite et la pauvreté..., se délivrer de la conscience de sa propre individualité, etc.»

[13] M. Asín Palacios, «Un précurseur hispano-musulman de Saint Jean de la Croix», *EC* 17 (1932) II, 113-167

[14] *Ibid.,* 135.

y *bast*. El famoso *salir* (y *salida*) = «salir de sí mismo» se identifica con *al-khoroûdj min al-asbâb*, expresión que, sin embargo, se ve forzado Asín Palacios a traducir por *sortir des choses* [15].

La tesis árabe tiene, a juicio mío, importancia, porque nos sugiere un probable eslabón entre el misticismo musulmán y el cristiano: el catalán, Venerable Raimundo Lulio (1235-1315). Nacido en la isla de Mallorca, acabada de arrancar a los árabes y llena de civilización árabe, Lulio no aprendió nunca latín; en cambio, era capaz de escribir libros en árabe y se pasó la vida imitando todas las facetas de la espiritualidad mahometana con el fin de convertir los musulmanes empleando sus mismas armas[16]. Un erudito como Arberry se limita a decir: «Está fuera de duda que sus (de Lulio) escritos místicos están influídos por las especulaciones de los sufíes»[17], siendo así que el mismo Raimundo Lulio afirma con toda claridad que su héroe Blanquerna (personificación de Lulio) se propone escribir un libro de contemplación *(L'amic e l'amat)* a la manera del misticismo sufí, donde las jaculatorias amorosas y las meditaciones edificantes tienden a fomentar el misticismo:

«Blanquerna fo en volontat que feés Llibre de amic e amat, lo qual amic fos feel e devot crestià, e l'amat fos Déu. Dementre considerava en esta manera Blanquerna, ell remembrà una vegada, con era apostoli, li recontá un sarraí que los sarraïns han alcuns hòmens religiosos, e enfre los altres e aquells qui son més preats entre ells, són unes gents qui han nom «sufies» e aquells han

---

[15] *Ibíd.*, 136.

[16] *Histoire littéraire de la France* 29 (París, 1885), 1-386, y particularmente RAMÓN SUGRANYÉS FRANCH, *Raymond Lulle, Docteur des Missions*. Soencok, 1954.

[17] ARTHUR J. ARBERRY, *An Introduction to the History of Sufism* (Londres, 1942), 6.

paraules d'amor e exemplis abreujats e qui donen a home gran devoció; e són paraules qui han mester exposició; e per la exposició puja l'enteniment més a ensús, per lo qual pujament muntiplica e puja la volontat en devoció. On, con Blanquerna hac haüda aquesta consideració, ell proposà a fer lo llibre segons la manera damunt dita: e dix a l'ermità que se'n retornàs a Roma, e que en breu de temps li trametria per lo diaca lo *Llibre de amic e amat,* per lo qual poria muntiplicar frevor e devoció en los ermitans, los quals volía enamorar de Déu» [18].

Asín Palacios descarta la importancia de Raimundo Lulio [19] por la razón de que en todas sus obras no encuentra más que una sola comparación del *Fotuhat* de Abenarabi. Y, sin embargo, trátase de la importantísima comparación de la pequeña chispa de una luz extinguida que se inflama otra vez al acercarse a la luz ardiente; y esta misma comparación se lee en el *Tercer Abecedario,* de Francisco de Osuna, libro con cuya ayuda explicó primeramente Santa Teresa sus experiencias místicas personales [20]. Por otra parte, Julián Ribera, maestro de Asín, había demostrado ya que todo el sistema sufí y textos literalmente idénticos y métodos de Mohidín, coetáneo de Raimundo Lulio, pueden encontrarse en las obras de este último [21]. Además, las traducciones españolas y latinas de las obras catalanas de Raimundo Lulio cuentan entre los libros que primero y con mayor frecuencia se imprimieron en España desde 1482 en

---

[18] RAIMUNDO LULIO, *El llibre d'Amic e Amat* (Els Nostres Classics, Barcelona, 1927) 25.

[19] M. ASÍN PALACIOS, «El lulismo exagerado», *Cultura española,* I (1906), 533-541.

[20] ASÍN PALACIOS, *Islam,* 219-220.

[21] JULIÁN RIBERA, «Orígenes de la filosofía de Ramón Lulio», *HMP,* 191-216.

adelante [22]. Uno de los admiradores de Lulio fué el Cardenal Cisneros, fundador de la Universidad de Alcalá de Henares y patrocinador de la *Biblia Políglota* (Complutense). En 1513 prometió a los magistrados de Palma de Mallorca la publicación de las obras de Lulio para que se leyeran en los centros de estudios superiores y corrió personalmente con los gastos de la impresión[23]. Felipe II, a lo que parece, gustaba especialmente de *L'amic e l'amat* y por ello promovió la causa de la beatificación de Raimundo Lulio [24]. De donde es probable que también los místicos españoles conocían a Lulio ya directa, ya indirectamente. Y así es sencillamente un asunto de honradez profesional seguir la pista a los conceptos imaginativos, a los términos y símbolos místicos de Raimundo Lulio, para ver si reaparecen en los místicos clásicos y resultan únicos en su concepción. Con el requisito de la unicidad establecemos ya desde ahora un principio: el de que los conceptos expresados en un lenguaje que ocurre en la tradición occidental tanto como en la árabe no deben ser atribuídos a influjo árabe o luliano.

Según la quinta teoría, los conceptos de la mística española dependen de la literatura mística germana, especialmente de la mística flamenca en lengua vernácula. El canónigo Pierre Groult ha escrito un extenso estudio acerca del influjo de Taulero, Herph, Ruysbroeck y otros sobre los escritores españoles. Registra todos los posibles paralelos, céntricos y periféricos, indistintamente. Pero son pobres sus resultados: el único escritor místico español influído sustancialmente por los místicos flamencos es Juan de los Angeles. Juan de los Angeles admira sobre todos a Jan van Ruys-

---

[22] P. SÁINZ RODRÍGUEZ, *Introducción a la historia de la literatura mística en España* (Madrid, 1927), 170, 173.

[23] *Ibid.*, 188.

[24] RAIMUNDO LULIO, *El libro del Amigo y del Amado* (Madrid, 1940), Introducción 19.

roeck (1294-1381), al que cita, condensa, extracta y parafrasea [25]. in embargo, observa el canónigo Groult: «Angeles n'a point volé ıssi haut que nos grands mystiques et, par conséquent, on ne peut attendre à trouver dans ses oeuvres beaucoup de similitudes avec s parties supérieures des constructions de nos écrivains.»[26] Si la ayor parte de los eruditos guardan silencio acerca del influjo e Ruysbroeck sobre San Juan de la Cruz, ello se debe, creo yo, tres razones: primera, no hay en San Juan de la Cruz una re-rencia directa a Ruysbroeck, como en el caso de Juan de los ngeles; segunda, el hecho de haber sido Ruysbroeck neoplató-ico y discípulo del Maestro Eckart[27] fué ocasión de que los eru-itos le creyeran en oposición con San Juan de la Cruz, que bus-a sus interpretaciones teológicas exclusivamente en el aristotelismo e Santo Tomás de Aquino; tercera, el punto decisivo de con-cto entre Ruysbroeck y San Juan de la Cruz radica en el con-epto de la absoluta desnudez de espíritu y el renunciamiento a os carismas, y este punto precisamente es el que, según Asín Pa-cios, constituye el eslabón con los árabes.

Por estas razones, la simple afirmación de Sáinz Rodríguez cerca del influjo ejercido por Ruysbroeck sobre San Juan de la ruz pareció una tesis aventurada: «Hay en San Juan de la Cruz fluencia directa... de Ruysbroeck en su doctrina acerca de que . conocimiento de Dios no se obtiene jamás por quien se le re-

---

[25] PIERRE GROULT, *Les mystiques des Pays-Bas et la littérature es-agnole du seizième siècle* (Lovaina, 1927). Más original y sin embargo ıuy influído por los escritores ascéticos y místicos de los Países Bajos le arece al canónigo GROULT Diego de Estella: cf. su artículo «Un dis-iple espagnol de Thomas a Kempis: Diego de Estella» *LR*, V (1951), 87-304 y VI (1952), 23-56 y 107-128.

[26] *Ibid.*, 242.

[27] MELLINE D'ASBECK, *La mystique de Ruysbroeck l'Admirable. Un cho du Néoplatonisme au XIV siècle* (París, 1930).

presente bajo una apariencia sensible.»[28] Por supuesto que San Juan de la Cruz es en alto grado deudor de Ruysbroeck, cuyas obras se leían en la España del siglo XVI en la traducción latina de Surio (1552), así como también en la de Jordaens. Existía, incluso, una versión anterior de fragmentos, hecha en el año 1512,[29] y que tiene importancia por lo que se refiere a Osuna. Un destacado conocedor de Ruysbroeck, el R. P. L. Reypens, S. J., ha demostrado sin dejar lugar a duda la dependencia teológica de San Juan de la Cruz respecto a Ruysbroeck[30]. Tampoco hay para Dom J. Huijben, O. S. B., la más ligera duda de que «le docteur carme a dû connaître d'une manière ou d'une autre l'enseignement de Ruysbroeck.»[31] A estos teólogos holandeses se han unido dos españoles, Fr. Joaquín Sanchís Albentosa, O. F. M. (cf. nota 34), y el P. Enrique del Sagrado Corazón, O. C. D. [32]. El P. José de Jesús María, contemporáneo del santo, afirmó lisa y llanamente que su maestro conocía los escritos de Ruysbroeck [33]. Una traducción de las obras de Ruysbroeck al español, hecha por P. Blas López (1596), de la versión latina de Surio, aunque demasiado tardía para que hubiera podido utilizarla San Juan de la Cruz, no deja de arrojar luz sobre el problema de algunas expresiones españolas cuya concepción es típicamente germánica y de las que hay resonancias en la

---

28 P. SÁINZ RODRÍGUEZ, *Introducción*, 244.

29 MANUEL DE MONTOLIU, *El alma de España* (Barcelona, s. a.), 674.

30 L. REYPENS, S. J., «Ruusbroec en Juan de la Cruz: Hun overeenstemming omtrent het toppunt der beschouwing», *Ons geestelijk erf*, 5 (1931), 143-185. La coincidencia principal se supone que consiste en el concepto de la *unio mystica* como participación de la vida trinitaria, diferente, sin embargo, de la visión beatífica.

31 «Ruysbroeck et Saint Jean de la Croix», *EC* 17 (1932), 234.

32 «Jan van Ruusbroec como fuente de influencia posible en San Juan de la Cruz», *RE*, IX (1950), 288-309 y 422-442.

33 BARUZI, *Saint Jean de la Croix*, 144.

erminología de los grandes místicos españoles, tales: *fondo simple lel espíritu; suprema unidad del espíritu; ápice de la intimidad; desnuda simplicidad de la mente; cumbre suprema de la inteligencia*[34].

Digamos para sintetizar: nos enfrentamos con una tesis árabe una tesis germánica acerca de la influencia de los místicos extraneros sobre los conceptos y las expresiones simbólicas utilizadas por los místicos españoles. Trataremos de descubrir la influencia árabe en cuanto es visible en Raimundo Lulio y en sus repercusiones sobre los místicos españoles. Habrá que admitir el influjo germánico en todos aquellos casos en que los conceptos de Ruysbroeck explican como modelos, mejor que los de Lulio, el lenguaje de los escritores místicos españoles. Comenzamos siempre con conceptos fundamentales únicos, pasamos a los términos y símbolos en que se vierten aquellos conceptos y procuramos, conforme a sus elementos componentes, determinar los modelos a veces complejos.

I. Tres conceptos místicos lulianos en forma paradójica

1. La contemplación como *ciencia de amor*.
2. El *amor condicional desinteresado* hacia Dios.
3. El *nudo* de amor, *que anuda* a Dios y al alma, acompañado de variados retruécanos.

I

Uno de los hallazgos más sorprendentes en la terminología de San Juan de la Cruz es el término *ciencia de amor* como equivalente de contemplación: «La contemplación es ciencia de amor, la

---

[34] Fr. Joaquín Sanchís Albentosa, O. F. M., «La escuela mística alemana y sus relaciones con los místicos de nuestro siglo de oro: Ruysbroeck», *Verdad y vida*, 2 (1944), 290.

cual es noticia infusa de Dios amorosa.» [35] Va incluso más lejos al oponer esta ciencia de amor, esta *ciencia sobrenatural, altísimo saber* y *sabiduría divina* al *saber natural y político del mundo*[36]. Trátase de *una ciencia, toda ciencia trascendiendo:*

Consiste esta suma ciencia
En un subido sentir
De la divinal Esencia[37].

No son éstas simplemente nuevas denominaciones de la *theologia mystica.* Late aquí un doble esfuerzo: primero, equiparar las experiencias místicas afectivas con la ciencia; y segundo, informar todas las cosas por el amor, igual que hace Santa Teresa, cuando define la oración «trato de amistad con quien sabemos nos ama», o llama al demonio «el ser que no puede amar.» [38] En *El Tercer Abecedario,* de Francisco de Osuna, principal fuente de Santa Teresa, se lee este mismo concepto de *ciencia de amor* en una forma más desarrollada (y cuyas expresiones decisivas subrayaremos para llamar más la atención sobre el problema):

---

[35] San Juan de la Cruz, *Noche oscura del alma,* libro 2, capítulo 18 (edición del P. Bernardo de la Virgen del Carmen y P. Silverio de Santa Teresa, *Obras*, Buenos Aires, 1942: I, 540).

[36] *Cántico espiritual*, canción 26, *ibid.,* II, 190.

[37] Poema *Entréme donde no supe*, *ibid.*, II, 510. El punto decisivo es una expresión que tiene ciertamente parientes también en el Occidente; por ejemplo, en Tomás de Kempis es la implicación de amor (sentir) como un medio de conocimiento sobrenatural (ciencia), no la «ciencia de conocerse a sí mismo» socrática, espiritualizada por los ascetas norteños y españoles por igual. Véase P. Groult, «Un disciple...», *op. cit.*, pág. 26.

[38] P. Silverio de Santa Teresa, *La doctrina de Santa Teresa* (Madrid, 1944), 39, 45.

«Teología mística quiere decir escondida, porque... la *enseña* el ›uen *maestro* Jesús, que para sí solo quiso reservar este *magisterio*, lel que dió a sus siervos menos parte e facultad para *enseñar* a otros ue de cualquier otra *esciencia*... Cristo guardó para sí este oficio le *enseñar*... aquesta Teología escondida como *esciencia* divina mucho más excelente que la otra Teología... La Teología esondida... se alcanza... por *afición* piadosa... Adonde hay *menos onoscimiento* hay mayor *afección*... Cuando la inteligencia del nimo... pasa en *afección o amor*... es dicha levantarse sobre sí nesma..., está encendida con el *calor amoroso* de la mística Teoogía... y lo que en solo el entendimiento... fué esciencia... especuativa, se dice... *sabrosa esciencia*... Llámase también esta maiera de oración *sabiduría*..., *sabroso saber*..., porque mediante ella *aben* los hombres a qué *sabe* Dios [juego de palabras]... Llámae también esta manera de orar *arte de amor*, porque sólo por *amor* e alcanza... **el** *amor*.»[39] ¿Cuál es la fuente de Osuna para esta *ciencia levantada... que Dios enseña*[40], para *aquel sentir* [*que*] *es nuy subido entender*?[41] Tuvo que serlo el *Art Amativa* de Rainundo Lulio[42]. Raimundo Lulio, que no cita nunca un pasaje íblico, que nunca menciona a Aristóteles, que borra la línea diisoria entre ciencia natural y sobrenatural, que no está al corriene de los grandes logros de su gran contemporáneo, Santo Tomás le Aquino, desconoce también la divisoria entre teología especu-

---

[39] FRANCISCO DE OSUNA, *Tercer Abecedario Espiritual* (edición de MIGUEL MIR, Escritores místicos españoles, en Nueva Biblioteca de Autoes Españoles, 16, Madrid, 1911, págs. 378a-380a).

[40] SAN JUAN DE LA CRUZ, *Puntos de amor*, Obras II, 441.

[41] *Cántico espiritual*, Obras II, 61.

[42] RAIMUNDO LULIO, *Art amativa* (edición de OBRADOR Y BENNASSAR y MOSS. SALVADOR GALMÉS, *Obres*, 20 vol., Palma de Mallorca, 1906-1938; vol. 17: 1933).

lativa y misticismo experimental, e indentifica ciencia y amor en su oración a Nuestra Señora: «Reyna! Aquella *sciencia* qui més val en lo mon es teologia, car per teologia ha hom... *amor* de vos e de vostre fill» [43].

En su *Cant de Ramón* bosqueja un cántico espiritual en miniatura y explica el amor como un conocimiento nuevo dado por Dios, aunque sólo hable del ardor misionero, no de mística:

«Enfre la vinya e el fenollar
Amor me pres, fe 'm Déus amar...
Novell saber hai atrobat,
Pot-n'hon *coneixer veritat...*
Per *lo saber que Déus m'ha dat...*
Mon cor està casa *d'amors...*
Vull morir en pèlag d'*amor* [44].

Así, pues, el árbol genealógico de la *ciencia de amor* es: Lulio > Osuna > San Juan de la Cruz.

2

El *novell saber d'amor* luliano tiene algo que ver con el famoso soneto anónimo, conocido en su traducción latina como *Suspiria Sancti Xaverii* y atribuído en su original español no sólo a Santa Teresa, sino también a varios otros más. En este *Soneto a Cristo Crucificado* es tal el amor divino que Cristo Crucificado enciende en su adorador, que éste, olvidando premios y castigos, no desea

---

[43] *Llibre de Santa Maria,* Obres, 9 (1915), 125. Un franciscano como tal pudo haber llamado a la teología mística ciencia de amor, pero no a la teología especulativa.

[44] RAIMUNDO LULIO, *Poesies* (edición de R. D'ALOS MONER, Els Nostres Classics, Barcelona, 1925, págs. 30-31).

nás que cumplir con la voluntad de Dios. Ante todo, citemos el oneto:

No me mueve, mi Dios, para quererte
El cielo que me tienes prometido,
Ni me mueve el infierno tan temido
Para dejar por eso de ofenderte.

Tú me mueves, Señor; muéveme el verte
Clavado en una cruz y escarnecido;
Muéveme el ver tu cuerpo tan herido;
Muévenme tus afrentas y tu muerte.

Muéveme, en fin, tu amor, de tal manera
Que aunque no hubiera cielo yo te amara
Y aunque no hubiera infierno te temiera.

No me tienes que dar por que te quiera;
Porque aunque lo que espero no esperara
Lo mismo que te quiero te quisiera.

Tan típicamente barroco les ha parecido a algunos críticos este oema, que aseguran que no puede pertenecer al siglo XVI, sino l siglo XVII [45]. Lo que nos sorprende en el soneto es, efectivamente, ı delicada declaración de amor desinteresado y puro, con exclusión parente de toda preocupación por la propia salvación—un problema que enfrentó andando el tiempo a dos gigantes, Fénelon y Bosuet. La idea del amor desinteresado habíanla tratado más resueltamente como santa indiferencia varios Padres y Doctores, y tam-

[45] LUDWIG PFANDL, *Geschichte der spanischen Nationalliteratur der Blütezeit*. Friburgo, 1929, pág. 148.

bién Ruysbroeck [46], Tomas de Kempis y Diego de Estella [47]. Pero la fuente inmediata del concepto desarrollado en nuestro soneto la descubrió Marcel Bataillon [48] en el capítulo del tratado *Audi filia* de Juan de Avila. Allí se lee el texto que comienza: «Aunque no hubiese infierno que amenazase ni paraíso que convidase... obraría el justo por sólo el amor de Dios», texto que sirve de suplemento a la tesis de la Hermana Cyria Huff [49]. Pero es asimismo notable el que este puro amor se presenta en forma de poema. Por ello Asín Palacios señaló triunfalmente dos poemas, de contenido semejante, del *Fotuhat* de Abenarabi [50]. Sin embargo, falta en esos poemas la forma concesivo-condicional, que hay en Juan de Avila. Es la que hace tan aceptable teológicamente el soneto y le asemeja desde el punto de vista estilístico a un *concepto espiritual* de tipo barroco: «Si Dios a la verdad adelantara, contradicción hubiera» (Ledesma). Ahora bien; el prototipo del concepto concesivo-condicional para implicaciones espirituales sólo en Raimundo Lulio puede hallarse.

Raimundo Lulio, antes que nadie, en su *Art amativa* presenta el problema del puro amor con singular claridad conforme al sistema de pruebas categóricas de su *Ars maior:* «Tant es la gloria del amat major que la gloria del amic que l'amic ama per la primera entenció la gloria de son amat e ama la sua gloria mateixa per la segona entenció» [51]. Y lo prueba introduciendo todos los *síes* posibles: «Si la

---

46 JAN VAN RUUSBROEC, *De gheestelijke brulocht* (edición de J. B. POUKENS, S. J., L. REYPENS, S. J., D. A. STRACKE, S. J., J. VAN MIERLO, S. J., *Werken,* cuatro vols. Malinas-Amsterdam, 1932-1934: I, 170).

47 Véase P. GROULT, «Un disciple...», *op. cit.,* 49.

48 «El Anónimo del Soneto 'No me mueve, mi Dios'...», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* IV (1950), 254-269.

49 «El Soneto: 'No me mueve, mi Dios'...», Tesis de la Univ. Catól., Washington, 1948.

50 *El Islam cristianizado,* 237, 515.

51 *Art amativa,* Obras, 17, 155, No. 7.

materia d'amor fos major... que la forma d'amor, pogra l'amic més amar son amat ab passió que ab acció, e fóra l'amat més amable que amat... [52]. Ja l'amic no agra gran poder en amar son amat, si l'amàs per alcuna mijana semblança que no fos de la essencia e natura de son amat» [53]. Subraya el carácter inmutable del amor desinteresado: «Amic, dix Amor: si vostre amat vos donava mes que no us ha donat o si us tollia açó, que us ha donat, crexería o minvaría vostre amar?» [54]. El amigo, ante problemas tan sutiles, sutiliza también él y halla que el amor, efectivamente, no puede buscar un galardón, porque el punto en cuestión era éste: «si l'amar de son amat era substancial o accidental» [55]. Y así, concluye: «Si l'amic no fos la substancia de son amat e l'amat la substancia de son amic, a lur gloria no fóra en gran concordança d'amor» [56]. Y con el amor de Dios, aun yendo al infierno, éste se tornaría cielo: «Major be es e major plaser al amic saber que son amat sapia ço que ell sosté per sa amor, que no son los mals e los afanys que l'amic sosté en esser turmentat e treballat... per son amat; car en sostener per amor afanys, languiments e mort, està l'amic pacient... e fa eternitat durar aquella passió, aquella obediencia e amor, e enaxi reb l'amic... semblances de son amat...; car si l'amat li toll per una manera, ell li dona per altra en quant li dona pasciencia, esperança, obediencia...» [57].

La idea de amor desinteresado, que halló Asín en el *Fotuhat,* puede así hallarse y en forma más desarrollada en Raimundo Lulio; por otra parte, hay en Lulio una especie de *irrealis* como

[52] *Ibid.,* No. 11.
[53] *Ibid.,* 171, No. 162.
[54] *Ibid.,* 299, No. 793.
[55] *Ibid.,* 281, No. 571.
[56] *Ibid.,* 176, No. 214.
[57] *Ibid.,* 373, 20ª questió.

forma de pensamiento y, finalmente, una inspiración real católic ante *Jesús Crucificado,* con idéntica efusión de amor desbordad que en el *Soneto:* «Jesu Xrist Senyor! Ahorar, amar e contem plar vos volria en la vostra santa passio per ço que de vos m pogués enamorar... Vostres braces et mans foren clavellats..., vos tre glorios costat fo nafrat... per ço que nostres cors anamo ràs» [58]. Para recalcar la seriedad de los textos lulianos, que pudie ron influir primero sobre los textos de Juan de Avila, citados po Bataillon [59], e inspirar indirectamente al menos al autor anónim del soneto español, añadamos que a Raimundo Lulio se le conocí por sus tentaciones de desesperación [60] y también por su visión d Cristo Crucificado [61]. Lo que, a juicio mío, encierra más sabo oriental y luliano es la ya citada forma de la *irrealis.* Y esta form irreal no se limita solamente a temas particulares, como el proble ma del «amor desinteresado»; con deliciosa seriedad gusta Luli de jugar con esas *irreales* absurdas. Así procede en sus demostracio nes naturales y personales de la existencia de Dios, conocidas baj el título de *Dictat de Ramon,* donde, como hará San Juan de l Cruz, comenta en prosa sus propios versos. He aquí algunas d su rimas interminables:

Si no es esser infinit,
Ço que mays es, es mays finit...
Si Déus no es, no està fi

[58] *Oracions de Ramon,* Obres, 18, 333. De aquí puede arrancar ta bién la interpretación de L. Spitzer *RFH* VII (1953), 608-617. Spit concibe el soneto como un ejercicio espiritual que se torna contemp ción pura.

[59] «El anónimo del soneto: 'No me mueve, mi Dios'...», *RFH* (1950), 256.

[60] *Histoire littéraire de la France,* 29 (París, 1885), 15.

[61] *Ibid.,* 5.

En meyt dia, vespre e maytí...
Si Déus no es, fals pensar val
Mays que ver esser, que 's reyal [62].

Y, sin embargo, la «absurda» *irrealis* es sólo una de las varias formas orientales de pensamiento comunes a Lulio y a los místicos españoles. Conceptos y formas de un mismo origen frecuentemente se desarrollan en sectores completamente separados, hasta que un buen día, al correr del tiempo, vuelven a encontrarse en una encrucijada de la historia. El momento místico sazonó el *puro amor*; el momento barroco maduró la forma condicional de plantear un problema.

3

Una forma de expresión típicamente oriental consiste en el jugar en serio con las palabras, juego que, aunque intolerable para la mentalidad occidental, está muy lejos de ser superficial. Pensemos en la explicación que da Santa Teresa del papel desempeñado por el entendimiento durante un rapto: «El entendimiento, si entiende, no se entiende cómo entiende» [63]. La obra de Lulio abunda en esta clase de juego serio de palabras: «Amat—deïa l'amic—: contemplar vaig contemplació de ta contemplació» [64]. O cuando quiere inculcar la necesidad de obedecer para oír (= *entendre* a Cristo en nuestro entendimiento y poderle amar mejor, comprendiéndole mejor): «L'emperadriu del mon mana que hom entena son fill cum entendre... en quant més lo entendra, aytant més amar... lo porà» [65]. Es ésta exactamente la misma manera «garbosamente equívoca y deliciosamente equivocante» [66] de San Juan de la Cruz:

[62] *Rims,* Obres, 19, 265.
[63] *Vida,* capítulo 18, Obras, pág. 67a.
[64] *Amic e Amat,* 89, No. 298.
[65] *Hores de Santa María,* Obres, 10. 261.

Este saber no sabiendo
Es de tan alto poder
Que los sabios arguyendo
Jamás le pueden vencer.
Que no llega su saber
A no entender entendiendo [67].

Es éste asimismo el método empleado por Santa Teresa en su poema sobre el nudo místico, poema que es luliano en concepto y forma juntamente. En el misticismo occidental, efectivamente, la unión mística se concibe como una *adhaesio* [68], una adherencia del alma a Dios, pero nunca como un estar añudados juntamente Dios y el alma con el mismo ñudo, concepto que nos hace recordar más bien la *yoga* (etimológicamente *jugum* está emparentado con *yoga*). En el villancico *O Hermosura que excedéis,* Santa Teresa no sólo echa mano del símbolo oriental del nudo, sino que además lo hace girar en un verdadero remolino de retruécanos. El sentido del poema es el de que el alma, agradecida, aunque asombrada de que Dios una consigo al hombre tan íntimamente, le pide que no afloje, antes bien apriete más el místico lazo, símbolo del *Spiritus Caritatis,* Dios mismo. Por ello la oración se dirige al «*Nudo*»:

¡O ñudo que así juntáis
Dos cosas tan desiguales,
No sé por qué os *desatáis,*
Pues *atado* fuerza dáis
A tener por bien los males!
Juntáis *quien no tiene ser*

---

66 DÁMASO ALONSO, *Poesía,* 233.
67 Poema *Entréme,* Obras II, 510.
68 Cf. JEAN DE CASTEL, *De adhaerendo Deo.*

Con el *Ser que no se acaba;*
Sin *acabar acabáis,*
Sin tener que *amar amáis,*
Engrandecéis vuestra nada [69].

No sólo encontramos en este poema el *anudamiento* y el *nudo* del ımor divino, que más abajo explicaremos con pasajes de Raimundo Lulio, sino también un juego de palabras específicamente paradóico, de carácter luliano. Dios es *el Ser que no se acaba* (infinito, in fin: *acabar* = *terminar*), al cual dice la santa: «*Sin acabar ıcabáis... vuestra nada*» (sin acabar su vida, perfeccionáis vuestra ıada, vuestra criada). Tiene Lulio en su *Llibre de Contemplació* ın capítulo intitulado: *Com tot lo nostre acabament està en l'acabament de nostre Senyor Déu,* en el que juega continuamente con esta palabra: «Lo nostre *cumpliment* no pot esser en nulla altra osa si no en lo vostre *acabament*... e fol es quis cuida que bellea ıi forsa sien *acabaments*... Que del vostre *acabament* venga *acabanent*... a tots nosaltres... De nulla cosa qui aja *comensament e fi,* ıo pot esdevenir... *acabament;* car nulla on aja *defalliment* no pot sser occasio d'*acabament*... Senyor per so con cercam los nostres *cabaments* en vos, per assó tots los *defalliments* tornen en *acaaments*» [70]. Santa Teresa, en su prosa, habla también de «este evantamiento o *juntamiento* con el amor celestial» [71]. Por su parte, uis de León, influído, según Sáinz Rodríguez [72], por Raimundo ulio, se expresa en idénticos términos acerca de «el *lazo* con que e *añuda* Cristo a nuestra alma... *ñudo* dulce y estrecho» [73]. Pa-

---

[69] SANTA TERESA, Obras, 643a-b.

[70] *Llibre de contemplació,* capítulo 102, Obres II, 232-236.

[71] *Vida,* Obras 65a.

[72] SÁINZ RODRÍGUEZ, *Introducción,* 99.

[73] LUIS DE LEÓN, *Los nombres de Cristo* (edición de F. DE ONÍS, Madrid, 1931; II, 217-218).

rece que incluso el término místico *allegamiento,* literalmente «acercamiento» (de *allegar* < *applicare*) [74], adquirió su significación de «unir» del catalán *apleyament* = «recogimiento». Francisco de Osuna relacionó *allegamiento* con *ligare* = «atar», al afirmar: «[El recogimiento] llámase también *allegamiento*... Con este allegamiento se *juntó* Moisés a la extremidad del monte de la contemplación donde lo esperaba Dios» [75]. Así pues, continuamente descubrimos una línea Lulio-Osuna o Lulio-Avila.

Hay en el misticismo sufí una expresión para indicar *el reconocimiento de la unidad de Dios: hablu 'l matín,* que literalmente significa «la cuerda fuerte» [76]. Raimundo Lulio, el sufí cristiano, emplea frecuentemente *corda* y *ligar* refiriéndose a la *unio mystica.* Véanse algunos ejemplos: «Amor es *corda* ab la qual està l'amic *ligat* a son amat [77]. —Egaltat de amic e amat... es la major *corda* d'amor, e qui ab aital *corda* es ligat a son amat no 's pot d'el partir [78]. —Con l'amic estava *ligat* a son amat ab menor *corda* d'amor, avia de totes coses paor... e per aysò desirava que ab la major *corda* d'amor fos *ligat* a son amat... que pogués sejornar e durmir en les riquees d'amor [79]. —Demanà l'amic a amor ab que poria *ligar* sa volentat a amar son amat [80]. —Amic, dix amor: ab que *ligues* ton membrar, entendre e amar? [81]. —Contrarietat ab la qual

---

[74] WILHELM MEYER-LÜBKE, *Romanisches etymologisches Wörterbuch* (tercera edición, Heidelberg, 1935), No. 548, 44b.

[75] *Tercer Abecedario,* 380b-381a.

[76] E. H. PALMER, *Oriental Mysticism, A Treatise on the Sufistic and Unitarian Theosophy* (segunda edición, Londres, 1938), 71.

[77] *Arbre de filosofia d'amor,* Obres, 18, 75.

[78] *Ibid.,* 77.

[79] *Ibid.,* 157.

[80] *Art amativa,* Obres, 265.

[81] *Ibid.,* 236.

'amic contrasta als enemics de son amat es *corda* d'amor bona, gran, durabla, poderosa»[82].

Aunque la antigua metáfora amorosa del lazo o ñudo que ata no deja de conocerse, durante la Edad Media, en el simbolismo del amor profano (por ejemplo, María de Francia), ni en la teología especulativa como símbolo del Espíritu Santo, vínculo de amor de la Santísima Trinidad, sin embargo, no se la conoce en el misticismo occidental como símbolo de la *unio mystica.* En cambio, Raimundo Lulio vuelve una y otra vez sobre esa metáfora como sobre un motivo musical, agotando sus posibles variaciones y acompañándola de retruécanos y conceptos paradójicos. Como quiera que el mismo compuesto con los mismos elementos componentes reaparece en el misticismo clásico español, podemos afirmar con seguridad, que este lazo de amor y este jugar de la palabra, junto con los conceptos de ciencia de amor y puro amor condicional, constituyen una herencia oriental, cuyo trasmisor fué Raimundo Lulio, a través de Avila u Osuna, hasta llegar a Santa Teresa, Luis de León y San Juan de la Cruz respectivamente.

II. El símbolo de la fuente para la unión de Dios con el alma

1. El símbolo oriental de Lulio, basado en la fe.
2. El símbolo occidental de Ruysbroeck, basado en la chispa del amor divino en el alma.

I

En el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz exclama la esposa en lo más agudo de su deseo vehemente de gozar la pre-

[82] *Arbre de filosofia d'amor,* Obres, 18, 76.

sencia de su Divino Esposo ausente e inmediatamente antes de que este favor del matrimonio místico le sea otorgado:

¡Oh, cristalina fuente,
Si en esos tus semblantes plateados
Formases de repente
Los ojos deseados,
Que tengo en mis entrañas dibujados! [83]

El sentido de esta estrofa, bella aunque extraña, resulta claro por el comentario del propio santo: el único deseo del alma es el de que la fuente de la fe, cuyas oscuras profundidades contienen a Cristo (¡juego de palabras con *crist*alino!) y sus misterios, se torne transparente y muestre a los ojos que en ella se miran los ojos de Cristo, es decir, los rayos de su divina esencia, de la que tiene ya el alma un tosco esbozo en los artículos de la fe, sobre los que medita amorosamente. El logro y mérito poético de este símbolo como tal, consiste en que *una sola* fuente simbólica comprende *dos* aspectos del mismo fenómeno: «la fe..., las proposiciones que nos enseña», y Dios «sustancia que en sí contiene» [84]. El comentario del P. Crisógono lo explica así: «Dios es la sustancia de la fe y el concepto de ella... La fe nos da y comunica al mismo Dios... En el fondo nada hay que pueda superar al conocimiento de la fe, ni siquiera el intuitivo de los bienaventurados en el cielo» [85].

Ahora bien: en primer lugar, este concepto de un desarrollo de la fe en una visión cada vez más clara hasta llegar a la *unio,* sin que medie oposición entre la fe y la visión, es una idea favorita de Raimundo Lulio. Dice así: «Vestit ton entendre de la fe, puja 'l sobre les forces, ço es sobre natura, al punt transcendent a

---

[83] *Cántico espiritual, canción* 12, Obras, II, 84.
[84] *Ibid.*, 85.
[85] P. CRISÓGONO, *La doctrina de Santa Teresa,* 50-52.

entendre» [86]. Claramente supone Lulio que la fe deviene visión en la contemplación adquirida y trata de estimularla hasta que la voluntad enamorada penetre (*more mystico*) los artículos de la fe, cuyo contenido esencial no puede descifrar el entendimiento: «Con ia cosa que enteniment e voluntat sien diverses creatures, per assò s' seguez que diversament servesquen... en lur operació lo creador; e per assò l'ànima qui *ama* e creu los articles los quals l'enteniment innora, significa... la nobleza dels articles en quant l'enteniment no pot entendre aquells e *la volentat ama e creu* aquells part (= ultra) los termes del enteniment» [87]. En otras palabras, según el pensar de Raimundo Lulio, exactamente igual que el de San Juan de la Cruz, los misterios divinos, que el entendimiento posee en los artículos de la fe, son penetrados por los ojos iluminados del amor *al punt transcendent*, es decir, por la *contemplatio infusa.*

En segundo lugar, el símbolo de la fuente en sí entraña muchas dificultades y posibilidades. Ninguna de las cincuenta y seis metáforas de la *fuente,* de la Vulgata [88], ni ninguna de las numerosas metáforas del mismo objeto, de la mística occidental, puede en modo alguno relacionarse con este concepto. Por ello, Dámaso Alonso creía que la *fuente* de San Juan de la Cruz podía haberle sido inspirada por la segunda *Egloga* de Sebastián de Córdoba, en la que un pastor y una pastora no ven reflejadas sus imágenes en una fontana bajo un árbol frutal, sino la imagen de Cristo crucificado [89]. Dámaso Alonso cita, además, escenas de las novelas caballerescas, en las que el enamorado ve en una fuente la imagen

[86] *Llibre de Benedicta tu,* Obres, 10, 301.
[87] *Llibre de demonstracions,* Obres, 14, 31.
[88] David Rubio, *La Fonte* (Habana, 1946).
[89] Dámaso Alonso, *Poesía,* 383.

de la amada [90] y alude, finalmente, a Garcilaso y a aquellos versos maravillosos, que nos sumergen en una extraña atmósfera lírica:

¿Sabes que me quitaste, fuente clara,
Los ojos de la cara? [91].

Pero, desgraciadamente, Dámaso Alonso no ha podido explicar por qué una fuente tiene ojos tomados a alguien. Este problema lírico tiene ciertamente que ver con la idea árabe de que el manantial es el ojo de una cantidad de agua mayor y de ahí la designación de la fuente por *a'yn él mâ,* literalmente «ojo del agua» [92], expresión que penetró en las lenguas romances bajo la forma pleonástica «ojo de la fuente» [93]. En la fuente de San Juan de la Cruz, aparecen evidentemente los ojos de Cristo, pero no los ojos de Cristo Crucificado, como haría suponer la Egloga citada; aparecen los ojos del Amado, pero no la imagen entera del Amado; aparecen los ojos del Amado, pero no (no con certeza del contexto) los ojos del amante. Cuanto a los *ojos dibujados,* Asín Palacios cita algunos versos de la poesía árabe, que sólo guardan una relación vaga con el texto sanjuanista. Asín los traduce así al español:

Tu imagen está en mis ojos,
En mi boca está tu nombre,
En mi corazón tu albergue,
¡Ausente tú de mí! ¿Dónde? [94].

Sin embargo, estos versos nos ayudan, al menos, a comprender las asociaciones poéticas de San Juan de la Cruz y nos señalan

---

[90] *Ibid.,* 385.
[91] *Ibid.,* 384.
[92] GERHARD ROHLFS, *Sprache und Kultur* (Braunschweig, 1928), 15.
[93] *Ibid.,* 15.
[94] ASÍN PALACIOS, *Islam,* 459.

tra pista para indagar la procedencia de estas asociaciones: en el exto árabe, los ojos del amado no se dibujan en el corazón (*en-rañas*), sino que se reflejan (*imagen*) en los ojos mismos del mante.

Casi todos los idiomas llaman a la niña del ojo «pupila», *pu-illa*, es decir, «amiga, querida», porque el amante primitivo, al er reflejada su propia imagen en los ojos de la amada, se figu-aba que él llevaba en los suyos la imagen de ella. Pues bien; nientras que todas las demás lenguas romances han gramaticali-ado el latín *pupilla* y han despojado ese vocablo de su sentido riginal, el español ha vuelto a traducir y a vivificar la metáfora, racias al modelo árabe *insan ul 'ayn* [95] y ha dicho *niña del ojo*. San Juan de la Cruz gira dentro de la órbita de estos conceptos maginativos, al decir en la canción X de su *Cántico espiritual*:

Y véante mis ojos,
Pues eres lumbre de ellos

on su correspondiente comentario: «Demás de que Dios es lum-re sobrenatural de los ojos del alma, sin la cual está en tinieblas, lámale ella aquí por la afición lumbre de sus ojos, al modo que l amante suele llamar al que ama lumbre de sus ojos para mos-rar la afición que le tiene» [96]. Hay que recordar aquí que, efec-tivamente, las expresiones *lumen oculi* y *filia oculi* para «niña del ojo» son intercambiables entre sí en algunos idiomas [97].

San Juan de la Cruz llega a sentar una extraña afirmación acerca del cambio de miradas entre el alma enamorada y su Ama-do Divino:

---

[95] HERMANN GÜNTERT, *Kalypso, Bedeutungsgeschichtliche Untersuch-ungen* (Halle, 1919), 231.

[96] *Cántico espiritual*, Obras, II, 73.

[97] GÜNTERT, *Kalypso*, 231.

Cuando tú me mirabas,
Tu gracia en mí tus ojos imprimían:
Por eso me adamabas,
Y en eso merecían
Los míos adorar lo que en ti vían [98].

Podemos así afirmar que San Juan de la Cruz conserva en el recuerdo vagas reminiscencias folklóricas y etimológicas relativas a los ojos y relacionadas con la fuente así como los ojos de la persona amada. Pero hay incluso un eslabón entre estos dos conceptos: si el amante lleva en sus ojos los ojos de la persona amada, los ve, naturalmente, tan pronto como ve los propios ojos en una fuente, haciéndole recordar su estado de enamorado. Mas, si está convencido por su fe de que lleva siempre consigo los ojos del Amado, ¿qué necesidad tiene de la fuente para verlos? Aquí presenta Asín Palacios un texto que, si nos aleja un poco de la fuente real, en cambio, nos explica por qué la fuente constituye un símbolo excelente de la *unio mystica*. Según Asín, el símbolo de la fuente en el *Fotuhat* de Abenarabi es un *sarab*, es decir, un espejismo en el desierto producido por una ilusión óptica, a mediodía, en tiempo de temperatura excesivamente alta, y que no tiene por tanto existencia real. El viajero contemplativo no correría nunca tras este espejismo, si no le empujara a hacerlo su terrible sed (de amor). Pues bien; en el momento en que descubre que la fuente, hacia la que corría sediento, es una ilusión, reconoce que, en definitiva, la única realidad digna de descubrirse, aun a costa de grandes decepciones, es la fuente en sí (*la presencia de Dios*) [99]

La fuente de San Juan de la Cruz es una especie de *sarab* que no es una ilusión, sino un símbolo de la presencia divina

[98] *Cántico espiritual*, canción 24, Obras, II, 506.
[99] Asín Palacios, *Islam*, 497.

súbitamente sentida. Y vuelve aquí de nuevo el concepto luliano de que el *amat* se revela al *amic* progresivamente conforme al grado de su purificación, que se realiza en amenos jardines [100] y praderas [101] regados por fontanas y que revela cada vez más al Único Amado oculto. Por eso, escribe así: «Sospirs e plors representaven al amic son amat... e es questió si l'amat es més celat que representat.» [102] Tenemos con esto otro punto de apoyo. El Amado se descubre proporcionalmente al grado de contemplación y purificación pasiva; así y todo, permanece las más veces oculto. El pensamiento de Lulio nos ayuda a comprender que los ojos del Amado en la fuente de San Juan de la Cruz, como también las manos del Amado en la célebre visión de Santa Teresa [103], significan revelaciones parciales del Amado conforme a la preparación del alma amante para recibirlas. Pero los ojos, superiores a las manos en dignidad representativa de la persona, representan el punto decisivo del comienzo del vuelo del espíritu.

Para Lulio el verdadero papel de la fuente de la contemplación es el de un espejo cristalino, que refleja el grado de contemplación del amante, así como el grado de experiencia que el alma tiene de Dios. Lulio conoce este espejo (*semblantes*) como símbolo de introspección, es decir, de su propia alma, donde trata de buscar al Amado: «Esguardava l'amic si mateix per ço que fos *mirall* on veés son amat e esguardava son amat per ço que li fos *mirall*, on hagués conneixença de si mateix» [104].

---

[100] RAIMUNDO LULIO, *Llibre de Blanquerna*, libro 1, capítulo 1, Obres, 9, 9.

[101] *Ibid.*, libro 2, capítulo 42, Obres, 9, 132.

[102] *Art amativa*, Obres, 17, 294, No. 734.

[103] *Vida*, capítulo 28, Obras, 112a.

[104] *Amic e Amat*, 101, No. 349.

Llegados aquí, recapitulemos, para no perder el hilo, lo que hemos hallado en Lulio:

1. Identificación de la formulación de los artículos de la fe y de su contenido (Dios), conforme al método intelectual o místico según el estado del alma.
2. La fuente, que desempeña un papel de espejo en la oración contemplación y purificación.
3. El problema del Amado, escondido y parcialmente revelado, según el grado de purificación.
4. Encuentro de amante y Amado en un espejo, en que uno ve la imagen del otro en su propio reflejo, es decir según la medida en que el amante posee al Amado.

Pasemos ahora a estudiar si es posible identificar el espejo de Lulio con la *fuente* de San Juan de la Cruz. El espejo desempeña muchas veces el mismo papel que la fuente en los místicos españoles. Santa Teresa ve su alma como un espejo, primero cubierto por un *paño negro* [105], pero después como un espejo tan límpido y puro que aparece en él la imagen de Cristo [106]. No se encuentra en el misticismo occidental este concepto imaginativo del *espejo* reflejando al Amado y ocultándolo con el paño negro (de la imperfección) [107]. Si aparece en Lulio y Santa Teresa, debemos recordar que se trata del espejo metálico árabe (*a'ina*), que tomaron los sufíes por símbolo del alma; de donde su expresión «pulir el espejo» vale tanto como purificar el alma [108].

Volviendo al símbolo de la fuente, podemos repetir que «el mirarse en la fuente» de San Juan de la Cruz viene a ser un aca

105 *Moradas,* libro 1, capítulo 2, Obras, 327a.

106 *Vida,* capitulo 40, Obras, 189a.

107 M. HORTEN, *Texte zu dem Streite von Glauben und Wissen im Islam* (Bonn, 1913), 3, 6; textos de Alfârâbi.

108 E. H. PALMER, *Oriental Mysticism,* 70.

bado símbolo de la *unio mystica,* galardón de la más alta purificación, y ocupa el mismo puesto que la bodega del *Cantar de los Cantares* (1, 3), donde la esposa declara triunfalmente: «de mi Amado bebí» [109]. En Lulio, sin embargo, el amigo bebe de la misma fuente del Amado, con el fin de poder amarle con el verdadero amor divino: «Bevia l' amic amor en la font de bondat e de poder per ço que amàs son bo e poderos amat ab amorós amar» [110], o en parecidos términos [111]: «En la fontana de granea e de gloria bevia l'amic l'amor de son amat, per ço que la fi d'amor artrobàs en son amat» [112]. Así pues, tanto en Lulio como en San Juan de la Cruz, la fuente es una fuente unitiva de fe y amor. Pero el amante no puede penetrar nunca los misterios de la fe de la misma manera que el Amado. Como el Amado bebe continuamente de la fuente misma de sus propios misterios, aparece siempre más maravilloso, inagotable y digno de amor, aunque inalcanzable para su amigo, cuyo amor queda acrecentado, pero insatisfecho: «Venc l'amic beure a la font on hom qui no ama s'enamora con beu en la font, e doblaren sos llanguiments. E venc l'amat beure a la font per ço que sobre doblament doblàs a son amic ses amors...» [113]. La fuente del amor transformante, donde amante y Amado fueron a beber en mayor o menor medida según su respectiva capacidad, constituye, por ello, su común lazo de amor: «esta divina bebida [que] tanto endiosa y levanta al alma y la embebe en Dios» [114]. Medio de unión mística en Raimundo Lulio, la fuente tiene la

---

[109] *Cántico espiritual,* canción 26, Obras II, 187.

[110] *Art amativa,* Obres, 17, 158, No. 33.

[111] *Ibid.,* 85, No. 282: «Bevia l'amic amor en la font de son amat»

[112] *Ibid.,* Obres, 17, 176.

[113] *Amic e Amat,* 30, No. 21.

[114] San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual,* canción 26, Obras, II, 189.

misma función en San Juan de la Cruz, en quien refleja al Amado hasta la transformación en El del amante: «Se dibuja la figura del Amado y tan conjunta y vivamente se retrata... que es verdad decir que el Amado vive en el amante y el amante en el Amado; y tal manera y semejanza hace el amor en la transformación de los amados que se puede decir que cada uno es el otro, y que entrambos son uno» [115]. No es, pues, aventurado asegurar que se pueden encontrar en Raimundo Lulio y en San Juan de la Cruz los mismos elementos del mismo símbolo de la fuente como símbolo de la unión mística: una fuente-espejo de fe en la que la fe iluminada ve a Dios morando en el alma reflejada y transformándola gradualmente, y que comienza con los mismos símbolos de intercambio amoroso, los ojos. La necesidad de tales rodeos para la clasificación de un símbolo complejo me parece comprobada por un estudio semejante, hecho recientemente [115] bis.

2

Sin embargo, hallamos en San Juan de la Cruz un segundo símbolo de la fuente; esta vez, sin duda, de origen germánico y no ya la fuente árabe de un oasis. El símbolo ahora significa la *scintilla animae* divinizada, como se deduce del poema, no comentado, de San Juan de la Cruz *Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe*. La situación es evidentemente la siguiente: la fuente divina del interior del santo parece haber cesado de manar, pues después de las más altas experiencias místicas ha quedado reducido a la noche oscura del espíritu: abandono, tentaciones de desesperación y vacío absoluto. En este es-

---

[115] *Ibid.*, canción 12, Obras, II, 87-88.

[115] bis FRANCISCO MALDONADO DE GUEVARA, «Guirnalda y covaleda. La estrofa 15 del *Primer Cántico Espiritual*». *Cl* V (1954), N.º 28, págs. 22-29.

ado, sin embargo, el poeta, lejos de desesperar, declara que sabe [p]or fe que la fuente divina de su alma sigue manando y corrien[d]o, aunque la noche oscura le impida verla o sentirla. Es ésta [u]na fuente maravillosa: aunque no hay duda de que mana en [s]u alma como en el Santísimo Sacramento, el origen de esta fuente [(]Dios) no se conoce y su fondo es insondable. Las corrientes que [d]e ella salen bastan para dar vida a todo el universo. Tiene en sí [e]sta fuente viva tres caños, que no tienen origen o principio: la [v]ida de la Trinidad, de la que el alma desea conscientemente par[t]icipar por gracia, y que nutre la fe y la esperanza del alma en la [o]scuridad de las pruebas místicas y en la oscuridad de esta vida. [T]ranscribo a continuación los versos más importantes de este poe[m]a, considerado incluso por liberales modernos, como Juan Ra[m]ón Jiménez, la más grande realización poética de la literatura [e]spañola:

Que bien sé yo la fonte que mana y corre,
Aunque es de noche.

1. Aquella eterna *fonte* está *escondida,*
Que bien sé yo do tiene su manida,
Aunque es de noche.

2. En esta noche escura de mi vida,
Que bien sé yo por fe la fonte frida,
Aunque es de noche.

3. Su origen no lo sé, pues no le tiene,
Mas sé que todo origen de ella viene,
Aunque es de noche.

5. Bien sé que suelo en ella no se halla
Y que ninguno puede vadealla,
Aunque es de noche.

7. Sé ser tan caudalosos sus *corrientes*

Que infiernos, cielos riegan y las gentes,
Aunque es de noche.

8\. El *corriente que nace de esta fuente,*
Bien sé que es tan capaz y omnipotente,
Aunque es de noche.

9\. El *corriente que de estas dos procede*
Sé que ninguna de ellas le precede,
Aunque es de noche [116].

Estoy de acuerdo con Dámaso Alonso en que «todo es extraño» en este poema [117], desde la forma *fonte* en vez de fuente y lo inu sitado de la estrofa, dos endecasílabos dísticos seguidos de un *es tribillo* pentasílabo, hasta el concepto teológico de que las virtu des y dones del Espíritu Santo, sintámoslo o no, rebosan en e alma como corrientes derivadas directamente de su fuente divin

[116] *Obras,* II, 514 con la adición, sin embargo, de la estrofa 2 de manuscrito de Sanlúcar. La edición crítica del P. SILVERIO ha suscitad varias autorizadas objeciones. (DOM CHEVALIER, ALLISON PEERS). Si s omite la estrofa 2, el poema se convierte en un poema eucarístico. Per la estrofa 9 y sig.—«Aquesta eterna fonte está escondida / En este viv pan por darnos vida»—no significa ciertamente que el místico en su no che oscura tiene el consuelo de saber que la fuente de vida mana en e Santísimo Sacramento. En ese caso, San Juan de la Cruz no habría di cho: «Cuando me pienso aliviar / De verte en el Sacramento / Hácem más sentimiento / El no te poder gozar; / Todo es para más penar Por no verte *como quiero*» (*Vivo sin vivir en mí, Obras,* II, 512). L que realmente significa es que Dios, presente en la *scintilla animae* d místico durante la noche oscura, está igualmente presente en el Sant simo Sacramento: ontológicamente real, pero «en oscuridad», es deci no experimentado más que *por fe.* Y el anhelo del poeta, a pesar de tod sus afirmaciones sobre el lugar oculto de la fuente, es experimentar *unio mystica.*

[117] DÁMASO ALONSO, *Poesía,* 124.

rinitaria, tranquilas y silenciosas, un *manso y continuo correr del ·horro de la fuente* [118]. Como siempre, es San Juan de la Cruz u mejor comentarista. Las corrientes de la fuente divina constiuyen un símbolo tan del gusto de San Juan de la Cruz, que, por u medio, explica el santo otro de sus grandes símbolos, la llama iva del Espíritu Santo en el alma. Y esta vez se siente el *manar:* ¡Oh admirable cosa que a este tiempo está el alma rebosando guas divinas; en ellas ella revertida como una abundosa fuente ue por todas partes rebosa aguas divinas... que hartan la sed del spíritu... son aguas vivas del Espíritu... de Dios, en cuanto está scondido en las venas del alma... y es que el alma está hecha)ios de Dios por participación de él y de sus atributos» [119]. ímbolo y concepto coinciden exactamente con el símbolo y conepto de Ruysbroeck de la fuente viva, que envía sus corrientes entro del alma: «Daer die drie overste crachte in ontspringen... aer levet dat gherinnen ('una fuente que mana y corre'): die allende adere der godlijcker fonteynen... een wal [fuente], daer le godlijcke gaven... ghegheven werden» [120]. Los *drie overste 'achte* de Ruysbroeck y las *venas del alma* de San Juan de la Cruz eciben corrientes divinas de la misma fuente, como dijo antes: Dese toecomst willen wij ghelijcken *eenre levender fonteynen met rie rivieren.* Dese fonteyne daer dese rivieren ute vloeyen dat es : volheit der gracien gods in eenicheit ons gheests. Dar houdet ıre die gracie weselijcke na den inblivene als *eene volle fonteyne,* erckelijcke naden *utevloeyene met rivieren in elke cracht der zie-*

---

[118] *Ibid.*, 21.

[119] *Llama de amor viva, canción* 3, Obras, II, 347, 348.

[120] *Het rijcke der ghelieven,* Werken I, 25: «Allí donde tienen su igen las tres potencias supremas es donde vive el fluir: la vena viviente la fuente divina... una fuente donde se proporcionan todos los dones vinos.»

len na hare behoeven» [121]. No sería difícil reunir ejemplos relativo a este símbolo central ruysbroeckiano. El alma tiene, por supuest otras venas para otras corrientes, los siete dones del Espíritu Sant que como afluentes acompañan a los tres ríos principales de «Ghelove, hope ende minne. Hier-met comt die heylighe Ghee in des menschen ziele alse *eene levende fonteyne uutvlietende m seven rivieren...* [122] een inhangen Gods in dat overste der zi len... [123], *Hi es de oorspronc, daer si zonder middel ute ghevlote es»* [124].

Antes de pasar a exponer en particular el *sentido del símbol* recapitulemos lo que tienen de común San Juan de la Cruz Ruysbroeck en el empleo del símbolo como tal: hay una fuent caudalosa, oculta, eterna, insondable, maravillosa (*una abundos fuente, escondida, eterna; sin suelo, admirable = dat gherinne die wallende adere der godlijcker fonteynen*), que brota y fluy

---

[121] *De gheestelijke brulocht,* Werken I, 178: «El pozo del que brota estas corrientes es la plenitud de las gracias de Dios en la unidad d nuestro espíritu. Allí se mantiene esta gracia, después de su inhabitació como un pozo lleno, esencialmente, operante a modo de corrientes qu fluyen en cada potencia del alma conforme a su capacidad.»

[122] *Het rijcke der ghelieven,* Werken I, 25: «Fe, esperanza y amo Con ellos viene este Santo Espíritu al alma del hombre como una fuen viva que brota en siete corrientes...»

[123] *Ibid.,* 58: «Un embeberse de Dios en lo más íntimo del alma..

[124] *De gheestelijke brulocht,* Werken I, 122: «Él es el primer orig del que brota directamente.» Otro ejemplo demostrativo de que el agua la fuente divina de amor es cálida como amor ardiente—lo que puede e plicarnos por qué San Juan de la Cruz combina las imágenes del fue y del agua—se encuentra en el libro *Vanden XII Beghinen:* «Die... rivie der gracien Gods vloeyt uten heilighen Gheest: die es heet ende cla ende vloeyt... in onse binnenste.» Werken IV, 151: «La corriente de l gracias de Dios brota del Espíritu Santo: es caliente y clara, y fluye hasta lo más íntimo de nosotros.»

que mana y corre = eene levende fonteynen) en caudalosas co-rrientes (*caudalosos corrientes = drie, seven rivieren*) a través de las venas del alma (*está el alma rebosando aguas divinas en las venas del alma = in elke cracht der zielen*), una fuente, cuyo emplazamiento desconocemos (*manida = daer alle godlijcke gaven gegeven werden, eenicheit ons gheests*), así como también su origen (*origen no le tiene = die heylighe Gheest, Got, hi es de oorspronc, daer die ziele uteghevloten es*).

Procuraremos ahora indagar la *raison d'être* de este símbolo de la fuente que chorrea. Parece claro que ambos textos tratan de la paradoja del Creador, por encima del tiempo y del espacio, que es trascendente y que, sin embargo, mora, divinizándola, en el alma creada y finita, cuya capacidad de divinización no puede expresarse por localización. Por ello, parece que ambos textos procuran reemplazar la metáfora tradicional de la *scintilla animae* por esta fuente. Los españoles, en general, no rechazan la *centella* medieval, que se convierte en una tea encendida por el fuego divino y reaparece en la *centellica* de Santa Teresa: «Esta centellica puesta por Dios... comienza a encender el gran fuego que echa llamas de sí» [125]. Pero esta extraña metáfora parece contentar a San Juan de la Cruz y a Ruysbroeck tan poco como había contentado al maestro de este último, el Maestro Eckart, que confesó llanamente no ver en ella más que un símbolo inapropiado: «Memini me dixisse quod una virtus sit in spiritu, quae virtus sit sola libera... quod esset custos ipsius spiritus... quod ipsa sit lumen spiritus... ipsam esse scintillam spiritus... Sed modo dico, quod neque est hoc neque illud et tamen est aliquid, quod est supra et transcendit hoc et illud sicut caelum transcendit supra terram... *Est enim libera ab omni nomine* et nuda ab omni forma, libera et absoluta

[125] *Vida,* capítulo 15, Obras, 54a.

et est in se ipsa quod est. Est enim simplex ut deus simplex in sua simplicitate... *In ipsa enim virtute spiritus est deus pater generans suum unigenitum filium*... Istud castellum (*castillo interior* de Santa Teresa) est ita simplex et super omnem modum et est illa virtus animae... Illo modo quod unus est simplex, ita venit in id unum quod dico esse castellum in anima...» [126].

Vemos aquí al Maestro Eckart luchando con el problema lingüístico de exponer una experiencia inefable, a saber, aquélla por la que viene en conocimiento de que la deificación de las potencias del alma así como su unificación dimana de una fuente distinta de uno y otro de estos efectos. Esta fuente, si bien la más fina capacidad humana del alma, es divina en el sentido estricto de la palabra. Con la sustitución de *scintilla animae* por *castellum* Eckart nada hace avanzar este paradójico problema. Con este mismo problema se encuentran Ruysbroeck y San Juan de la Cruz, como se echa de ver en la complicada manera que tienen de concebir la estructura del alma.

Ruysbroeck comparte el punto de vista de Eckart acerca de la incompatibilidad de la *scintilla animae* supersimplificada. Para él la chispa del alma se aplica solamente a la simple voluntad (flamenco medieval: *losheit*), mientras que el entendimiento está informado por la *raison supérieure* (flamenco medieval: *oongebeeltheit*) y la memoria por la *nudité essentielle sans image* (flamenco medieval: *bloetheit ons wesens*), guardando relación cada una de ellas con una de las tres personas divinas. Las tres facultades unificadas (flamenco medieval: *onclevelecheit*) por las virtudes teologales e informadas por ellas, guardan relación con la unidad de la Trinidad [127]. Las *potencias* de San Juan de la Cruz se dividen igual-

[126] Fr. von der Leyen, «Unbekannte Predigten Meister Eckeharts» *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 38 (1906), 189 sig.

[127] Ruysbroeck l'Admirable, *Oeuvres* (Traduites du flamand par

nente en cuatro unidades, debido a una nueva unidad simple que Santa Teresa llamaría *la unión de las potencias:* «Dios... dejando a oscuras el entendimiento, y la voluntad a secas, y vacía la memoria y as aficiones del alma en suma aflicción, amargura y aprieto, privándolas del sentido y gusto que antes sentía de los bienes espirituales para que esta privación sea uno de los principios que se requieren en el espíritu para que se introduzca y una en él la forma spiritual del espíritu que es la unión de amor» [128].

Como se ve por las alusiones de nuestros textos, Ruysbroeck y San Juan de la Cruz no rechazan los antiguos conceptos de la *cintilla animae,* pero quieren tener un símbolo que reproduzca el proceso sobrenatural del «nacimiento de Dios» en el alma. Para l «sitio» de éste San Juan de la Cruz utiliza el símbolo del *Cantar de los Cantares, la interior bodega* [129]; Ruysbroeck habla de *le arke van het tabernakel* [130]. Pero Ruysbroeck parece preocupado por, al menos, dos sutiles puntos del alma: «ons *binnenste*...: dar ghevoelen wij dat ons die gheest gods drijft... ende... *boven* ons selven..., daer ghevoelen wij dat ons die gheest gods ute ons elven trect... in sijns selfsheit» [131]. Francisco de Osuna cree que ay en *binnen* y *boven* un problema psicológico y que podrían ignificar recogimiento y éxtasis: «El entrar en sí se hace con menos trabajo que no el salir sobre sí» [132]. Santa Teresa en-

---

es Bénedictins de St. Paul-de-Wisques, Bruselas, 1921), II, 17, y *Van den gheestelijken tabernakel,* Werken II, pág. xliii.

[128] *Noche oscura,* libro 2, capítulo 3, Obras, I, 470.

[129] *Cántico espiritual,* Obras, II, 186.

[130] *Van den gheestelijken tabernakel,* Werken II, final del tratado.

[131] *Van den blinkenden Steen,* Werken III, 25: «Lo más íntimo de nosotros...: allí sentimos que el Espíritu de Dios nos mueve, y lo de encima de nosotros, donde sentimos que el Espíritu de Dios nos saca de nosotros mismos al interior de su esencia.»

[132] FR. DE OSUNA, *Tercer Abecedario,* 429a.

cuentra que esta falsa interpretación psicológica de un fenómeno ontológico no esclarece absolutamente nada y alude a las palabras de Osuna en un tono de severa crítica: «Dicen que el alma se entra dentro de sí, y otras veces que sube sobre sí. Por este lenguaje no sabré yo aclarar nada» [133]. Ruysbroeck halla la manera de salir de la dificultad con la «fuente viva» [134], el símbolo eckartiano que mejor cuadra con el problema debatido: el hontanar o manadero de las fuerzas divinizadoras del alma, destinado a transformar sus potencias naturales es una fuente cebada y nutrida continuamente por Dios mismo y por su vida trinitaria. Dicho de otro modo: Eckart descubre otro símbolo de la fuente, muy parecido a la estructura del primero que ya estudiamos; pero ahora la fuente representa la capacidad del alma para lo divino, para Dios (en el lenguaje usual de Eckart: *seelengrund*) [135] en cuanto está inmóvil y no mana; y es Dios mismo con su vida trinitaria, en cuanto riela y bulle, mana y corre (no importa que el alma la sienta o no): «Ze glîcher wîse als der êwige gotes sun *kwillet* ûz dem veterlichen herzen, also *kwillet* er in einer got minnender sêle und *rinet* mit siner liebe in daz enge enôte der sêle» [136].

---

[133] SANTA TERESA, *Moradas,* libro 4, capítulo 3, Obras 349b-350a. Tres líneas más abajo, Santa Teresa continúa con un sorprendente símil ruysbroeckiano, en el que las potencias del alma se comparan a la servidumbre de un castillo real, que vive en los alrededores: «Hagamos cuenta que estos sentidos y potencias... son la gente de este castillo...», *ibid.,* 350a; «en la ronda del castillo», *ibid.,* 325a.—«Dat ghemeyne volk dies rijcken dat sijn alle crachte der zielen». *Gheestelijke Brulocht,* Werken I, 137.

[134] MELLINE D'ASBECK, *La mystique de Ruysbroeck,* 285, cita tomada de *Der spieghel der ewigher salicheit,* capítulo XVII.

[135] P. GROULT, *Les mystiques des Pays-Bas,* 208.

[136] KURT BERGER, *Die Ausdrücke der Unio mystica im Mittelhochdeutschen* (Berlín, 1935), 58: «De la misma manera que el hijo eterno de

'adie podría hoy hacer un comentario mejor sobre los versos de ın Juan de la Cruz: *Que bien sé yo la fonte que mana y corre.* ero vamos a entrar en algunas consideraciones históricas para labonar el símbolo germánico y español y demostrar que entraın idéntico sentido.

Juan de los Angeles se esforzó en ordenar todo el saber místo de Ruysbroeck y en demostrar por qué *hondón, íntimo y ente* son una misma cosa. Como probó el canónigo Groult, es la los Angeles una *vulgarisation* al por mayor en España de la docina de Ruysbroeck [137]. Podemos añadir que constituye el mejor mentario sobre la *fonteyne* ruysbroeckiana e incidentalmente también sobre la *fonte* de San Juan de la Cruz y un fuerte argumento su mutua dependencia histórica: «El divino... Rusbrochio, haulero y otros dicen que... el íntimo del alma es la simplicísima encia della, sellada con la imagen de Dios, que algunos santos ımaron centro..., otros ápice..., otros mente, San Agustín summo los más modernos la llaman hondón... Este íntimo desnudo, raso sin figuras está elevado sobre todas las cosas criadas, y sobre tos los sentidos y fuerzas del ánima y excede al tiempo y al lugar, aquí permanece el alma en una perpetua unión y allegamiento Dios, principio suyo... adonde la santísima Trinidad mora... *quí mana una fuente de agua viva que da saltos para la vida erna...* Esta agua *corre* por toda la región... del ánima» [138].

Superior a Juan de los Angeles, San Juan de la Cruz coincide n Ruysbroeck no sólo en el símbolo de la fuente, tanto en la for-

---

ios nace del corazón del Padre, así también nace Él en un alma amante Dios y fluye con su amor en la estrecha intimidad del alma.»

[137] P. GROULT, *Les mystiques des Pays-Bas,* 243.

[138] JUAN DE LOS ANGELES, *Diálogos de la Conquista del Reino de ios* (edición del P. JAIME SALA, Obras místicas, en Nueva Biblioteca de ıtores Españoles, Madrid, 1912; I, 42b-43a).

ma como en el sentido, sino también en los términos abstractos como el ruysbroeckiano *het binnenste* (herencia del *Das Innigste* eckartiano y del *Inburgheit = el íntimo* de Suso) [139], y finalmente en el concepto más típicamente eckartiano-ruysbroeckiano: para San Juan de la Cruz en la *fuente escondida* y en *este íntimo* vive Cristo en la Santísima Trinidad: «Es de notar que el Verbo Hijo de Dios juntamente con el Padre y el Espíritu Santo, esencial y presencialmente está escondido en el íntimo ser del alma» [140].

Tenemos, pues, suficientes pruebas de que el segundo símbolo sanjuanista de la fuente procede del norte y de Ruysbroeck tanto en el concepto como en el enfoque y en el significado. Por otra parte, puede probarse su unicidad, contrastándolo con otros símbolos de la fuente empleados en el misticismo español y que tienen un desarrollo inferior y son más pobres de contenido. Francisco de Osuna sugiere que el hielo del alma tiene que fundirse y correr bajo la acción del sol divino y que finalmente ha de convertirse el alma en «una fuente de agua viva de devoción entrañal» [141]. Santa Teresa compara el consuelo ordinario de la oración (*ternura*) y la verdadera oración pasiva de quietud (*gustos*) a dos pilones, que han de llenarse de agua, el primero de los cuales está lejos de la fuente y muy cerca el segundo. Este segundo pilón se llena inmediatamente: «A estotra fuente [pilón] viene el agua de su mismo nacimiento que es Dios... vase revertiendo esta agua por todas las potencias» [142]. Luis de León, con su eclecticismo de siempre, describe el nacimiento de Cristo en el alma *que derrama su espíritu* [143] en las potencias; y utiliza reiteradamente la imagen

---

139 *Noche oscura*, Obras I, 494.

140 *Cántico espiritual*, canción 1, Obras II, 24.

141 *Tercer Abecedario*, tratado 18, capítulo 1, págs. 527b-528a.

142 *Moradas*, libro, 4, capítulo 2, Obras 347b.

143 *Nombres de Cristo*, III, 93.

e «Nuestro Señor... como fuente... que comprende en sí todo lo rovechoso y lo dulce que se reparte en los hombres» [144]. Estos jemplos pueden servirnos para probar indirectamente la granleza del símbolo de la *fonte que mana y corre* de San Juan de la Cruz y de la *levende fonteyne* de Ruysbroeck, en que se inspiró an Juan. Ruysbroeck, su creador, conoció los típicos pozos noreños, cuya agua chorrea por tres caños, pero viene de una sola uente escondida.

III. El símbolo del cazador

1. Concepto luliano del alma a la caza de Dios.
2. Concepto ruysbroeckiano del amor divino a la caza del alma, a la que envía sus mensajeros.

I

San Juan de la Cruz escribió una *glosa* al siguiente *estribillo* opular:

> Tras de un amoroso lance,
> Y no de esperanza falto,
> Volé tan alto, tan alto,
> Que le dí a la caza alcance.

'ara San Juan de la Cruz *la caza* es Dios y el ave cazadora el lma misma; comienza así su *glosa:*

> Para que yo alcance diese
> A aqueste lance divino,
> Tanto volar me convino,
> Que de vista me perdiese;

[144] Ibid., 16.

Y con todo, en este trance
En el vuelo quedé falto;
Mas el amor fué tan alto
Que le dí a la caza alcance.

El poeta continúa a lo largo de otras tres estrofas diciéndonos que quedó deslumbrado en las alturas y que persiguió su presa a través de la oscuridad; que parecía punto menos que imposible alcanzar su presa, pero que se abatió tanto, que dió alcance a la caza. Pues sólo la esperanza de alcanzar el cielo logra cobrar la pieza (Dios en la *unio mystica*) que parecía inalcanzable [145].

Subrayando Dámaso Alonso la alta dignidad y fría austeridad de este gran poema, le encuentra un paralelo a medias en la poesía de amor profano de Juan del Encina, en la que el halcón enamorado persigue en vano a la garza amada:

Montesina era la garza
Y de muy alto volar:
No hay quien la pueda tomar [146].

Para Francisco López Estrada, la fuente en que se inspiró este poema es un antiguo romance: *Vi una garça a par de cielo* [147]. Pero este erudito no se dió cuenta de que la idea al menos ya había sido utilizada *a lo divino* anteriormente, y precisamente en el mismo sentido de los versos de San Juan de la Cruz, por Francisco

---

145 La grandeza de este poema se pone todavía de manifiesto si se le compara con la torpe imitación, que encontró Michel Darbord, «Autour de la *cetrería de amor* de Saint Jean de la Croix», *BH*, LIV (1952), 203-204.

146 Dámaso Alonso, *Poesía*, 120.

147 Francisco López Estrada, «Una posible fuente de San Juan de la Cruz», *Revista de Filología Española*, 28 (1944), 473-477.

e Osuna: «El ánima prende y arrebata a Dios con lazos de caidad y amor, porque Dios no se sabe negar al amor; antes luego e da por vencido, como la garza cuando el halcón la prende» [148]. 'odavía hallamos en Osuna otro concepto relacionado con el tóico de dar caza a la presa divina; el de cubrir los ojos al inquieto avilán (alma), para que no persiga otras presas que la que debe,)ios: «Se amonesta a los que no tienen domado su corazón cuya atural condición es querer bolar a todo lo que ve, como el gavilán ue es traido en la mano, los ojos descubiertos, el cual nunca tiee reposo, sino a todo quiere bolar; y por eso dévenle cuvrir los jos para que aprenda a bolar solamente a la prea que le conviene on más ímpetu y deseo desque se la muestran» [149]. Estas imágees ascéticas del alma enérgica cazando a Dios, que desea ser caado, son muy del gusto de San Juan de la Cruz, pues utiliza el uismo símbolo para explicar otros versos suyos, en los que emplea nágenes completamente diferentes:

En solo aquel cabello
Que en mi cuello volar consideraste,
Mirástele en mi cuello,
Y en él preso quedaste [150].

'éase el comentario del santo, explicando los versos anteriores, cerca del alma (*ave de bajo vuelo*) que prende a Dios (*ave de las lturas, águila*): «No tenía él tan alto vuelo que llegase a prender esta divina ave de las alturas; mas... ella se abajó a mirarnos a provocar el vuelo y levantarlo de nuestro amor... Porque cosa uy creíble es que el ave de bajo vuelo pueda prender al águila

---

148 FRANCISCO DE OSUNA, *Tercer Abecedario,* Tratado XII, capíulo 2, pág. 454a.

149 *Ibid.,* 357a-b.

150 *Cántico espiritual,* canción, 31, Obras II, 222.

real muy subida, si ella se viene a lo bajo queriendo ser presa» [151]. Hemos de distinguir aquí entre el símbolo como tal y la idea. Por supuesto, la idea existe también en el misticismo occidental. Aparece ya en Dante:

[Amore vince la Volontà Divina]
Non a guisa che l'uomo all'uomo sopranza,
Ma vince lei perchè vuol esser vinta
E vinta vince con sua beninanza [152].

La misma idea reaparece en Ruysbroeck, incluso expresada con trazos más enérgicos, pero no se puede hablar de una verdadera metáfora cinegética [153]. Tampoco la traducción francesa, hecha por Maeterlinck, contiene una metáfora de caza real:

L'amant est allé très loin,
Ce qui fait toujours tendre les yeux
Vers la sublime béatitude.
Cependant il est atteint
Et l'amant possède l'amante
Dans les déserts de l'unité [154].

Hay, en cambio, en el misticismo español todo un cúmulo de símbolos, que encarnan la misma energía ascético-activa implicada en el símbolo de la caza, por ejemplo, *la lucha* del alma con Dios, según Juan de los Angeles, en la que el alma emplea toda clase de estratagemas para hacerle prisionero: «Usar... cuatro cautelas y tretas de diestros luchadores..., levantar al adversario en alto...

---

[151] *Ibid.*, 235.

[152] *Paradiso,* XX, 97-99.

[153] *Het rijcke der ghelieven,* Werken I, 80.

[154] *L'ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable* (trad. par M. Maeterlinck, Bruselas, 1900 Introducción, pág. xcii)

ɜar de zancadillas... cansarle..., dejarse caer sobre él»[155]. También Santa Teresa conquistó a Dios y lo hizo su prisionero:

Esta divina prisión
Del amor con que yo vivo
Ha hecho a Dios mi cautivo,
Y libre mi corazón;
Y causa en mí tal pasión
Ver a Dios mi prisionero
Que muero porque no muero[156].

ɑ caza de Dios (igual que «*luchar con Dios*», «*hacerle prisio-ɜro*») es una idea oriental (derivada quizá de la lucha de Jacob ɔn el ángel) que, dentro del misticismo occidental, ocurre por ɜz primera en Raimundo Lulio. Sáinz Rodríguez afirmó muy bien, ɜ una manera genérica y sin aducir ejemplos concretos: «La más ta manifestación de la mística cristiana medieval española toma ı carácter en Raimundo Lulio de lucha y de cruzada, y este verɪdero almogávar del pensamiento simboliza todo lo que había de :tividad y de lucha en el alma española de los siglos medios»[157]. fectivamente, en Raimundo Lulio encontramos la fuente del «alma ıe caza a Dios»: «En la selva d'amor cassava l'amic son amat, demanaren li amadors què prenía son austor»[158] y «Una lança ɜ volentat que havía ferré de fin amor e penó de egualtat d'amor, nçà l'amic a son amat, per ço que 'l nafràs d'amor e d'amar»[159].

---

[155] JUAN DE LOS ANGELES, *Lucha espiritual y amorosa entre Dios el alma*, 289a.

[156] SANTA TERESA, *Vivo sin vivir en mí*, Obras 640a. Véase el cap. IV ɜ este libro.

[157] P. SÁINZ RODRÍGUEZ, *Introducción*, 190.

[158] *Art amativa*, Obres 296, No. 764.

[159] *Ibid.*, 212, No. 597.

Raimundo Lulio nos pone en la pista de este simbolismo. La ciencia infusa, aunque es un don libre, debe buscarse por medio de actos ascéticos de voluntad, devoción y oración: «Deïa l'amic que ciencia infusa venia de volentat, devoció, oració» [160]. Este es el espíritu de Santa Teresa y su programa: «Hay que empezar con una muy determinada determinación [para] penetrar en el castillo o verse en poder de sus enemigos que están detrás» [161]. Encontramos asimismo en Raimundo Lulio la enérgica expresión *alcanzar* (*dar a la caza alcance*) con una resonancia etimológica: espolear el caballo hasta que alcance la meta. En todo caso, la fe alcanza los divinos misterios, aunque falte el entendimiento. Esto no lo expresa el humilde optativo de Santo Tomás de Aquino: *praestet fides supplementum,* sino la siguiente frase de Lulio: «Trinidad Santa, en todo lo que no te *alcanza* mi entendimiento... es mayor mi fe que mi entendimiento..., entendimiento por fe» [162]

2

Por supuesto que bajo la influencia de la *transverberación,* Santa Teresa sintió la verdad del concepto contrario, es a saber, que el cazador es Dios y su presa el alma. Así utilizó un símbolo occidental (que llega hasta el *Hound of Heaven* de Francis Thompson) al escribir:

Cuando el dulce cazador
Me tiró y dejó rendida,
En los brazos del amor
Mi alma quedó caída...

---

160 *Amic e Amat,* Obres 76, No. 240.

161 RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Estilo de Santa Teresa,* 24-25.

162 RAIMUNDO LULIO, *Blanquerna,* capítulo 112, párrafo 8 (edición española, Madrid, 1929, pág. 225).

Tiróme con una flecha
Enerbolada de amor,
Y mi alma quedó hecha
Una cosa con su Criador [163].

sta idea de ser el alma cazada por Dios es fundamental en Ruysroeck. Ya hemos citado más arriba su «in ons binnenste... dar hevoelen wij dat ons die gheest gods *drijft*». Dice también en arecidos términos: «Die ierste toecomst Christi... die *drivet en ghet* den mensche ghevoellic van binnen» [164] y «Want God es ns inwindigher dan wij ons selven sijn, ende sijn inwindich *drin*... es ons naerre... dan ons eyghen wercken» [165]. «Dit *driven*... hevoelt men in dat herte» [166]. Ruysbroeck insiste sobre el motivo e que «die gheest Gods *jaghet* onsen gheest»; «Want na die ise dat ons die gheest gods *jaghet ende drivet*... selen wij volmen werden» [167].

Ya el Maestro Eckart había anticipado la imagen favorita de ı discípulo: «Wan er mit siner minne *jaget*» [168]. Pero en Ruysroeck está la metáfora tan acentuada como si todavía pudiera mprender el «Brulocht» con toda la fuerza etimológica de su iginal germánico «*Braut-Lauf*», en el que el alma es perseguida mo una novia por el divino pretendiente hasta que se rinde y

---

[163] Poema *Yo toda me entregué y dí,* Obras 642b.

[164] *De gheestelijke brulocht,* Werken I, 149: «La primera venida de isto mueve y caza al hombre completamente desde el interior.»

[165] *Ibid.,* 148: «Porque Dios está más en lo íntimo de nosotros que sotros mismos, y su caza interior está más próxima a nosotros que nuesı propia actividad.»

[166] *Ibid.,* 150: «Este ser cazado se siente en el corazón.»

[167] *Ibid.,* 151: «Pues según la manera en que el Espíritu de Dios nos ce y mueva, seremos perfectos.»

[168] M. D'ASBECK, *La mystique de Ruysbroeck,* 91.

entrega, cosa que hubiera hecho desde el principio, si no hubie sido porque encontró más apropiado resistirse en esta caza amoros hasta que *el dulce cazador* en competencia con otras fuerzas (r divinas) se apoderó de ella [169]. Hay, sin embargo, otro punto qu parece más bien único: en San Juan de la Cruz como tambié en Ruysbroeck, la mística novia, en la etapa de sus místicos de posorios en que Dios anda a la caza de ella, declara que lo qu únicamente quiere y desea es su prometido, no los mensajero que pueda enviarle, es decir, gracias indirectas, visiones, ilum naciones, etc. Y conforme a esto, dice San Juan de la Cruz:

> Acaba de entregarte ya de vero.
> No quieras enviarme
> De hoy más ya mensajero
> Que no saben decirme lo que quiero [170].

El mejor comentario a estos versos nos lo ofrece el mismo santo «Como si dijera: No quieras que de aquí adelante te conozca. por estos mensajeros de las noticias y sentimientos que se me da de ti...; porque los mensajeros, a quien pena por la presenci bien sabes tú, Esposo mío, que aumentan el dolor... y esto qu andas comunicando por medios, que es como comunicarte de bu las...; no quieras enviarme ya más mensajero...; tú seas el me sajero y los mensajes» [171]. Idea, concepto imaginativo y símbolo c estos *mensajeros* pueden hallarse en Ruysbroeck, en corresponde cia con el sentido del *Cántico espiritual:* «Men sal rusten opde ghenen ende inden ghenen diemen meynt ende mint, meer da

[169] Cf. JAMES GEORGE FRAZER, *The Golden Bough* (Nueva Yor 1940) 156.

[170] *Cántico espiritual,* canción 6, Obras II, 54.

[171] *Ibid.,* 56-57.

ɔ al sijn *boden* die hi sindet, dat sijn sine gaven» [172]. Los men-jeros de Dios acompañan lógicamente como mensajeros de amor idea del pretendiente, que en ambos autores anda a caza del ma.

IV. La noche oscura y la desnudez del alma

1. Un concepto luliano: la noche oscura que lleva a una noche más oscura en espera de la aurora; combinado con:
2. Un concepto ruysbroeckiano: la desnudez absoluta y sin imágenes.

I

Jean Baruzi en su análisis, excelente en otros aspectos, del ınbolo sanjuanista de la noche oscura del alma [173] hace hincapié sinónimos como *noche = soledad = desierto = negación,* mez-ındo así los dos conceptos de noche y de desnudez. Desconoce almente a Raimundo Lulio y traza algunos forzados paralelos tre Ruysbroeck y San Juan de la Cruz. L. Reypens, por otra rte, asegura que en Ruysbroeck no hay rastro del concepto san-ınista de la «noche oscura» [174], a pesar de los ecos de San Dio-io, que tienen un sentido completamente distinto, como: «In cı afgront deser duysternissen, daer die minnende gheest sijns

[172] *De gheestelijke brulocht,* Werken, I, 140: «Se debe descansar s re aquel y en aquel que uno anhela y ama, más que en todos los men-s.:ros que envía, que son sus dones.»

[173] Baruzi, *Saint Jean de la Croix,* 298-367.

[174] L. Reypens, «La 'nuit de l'esprit' chez Ruusbroec», *EC,* 23 (.38), II, 75-81.

selfs inghestorven is... schijnt... een onbegripelic licht»[175]. I concepto de San Juan brota claro de sus famosos versos:

En una noche escura
Con ansias en amores inflamada
¡Oh dichosa ventura!
Salí sin ser notada,
Estando ya mi casa sosegada.
A escuras y segura
Por la secreta escala disfrazada...
¡Oh noche que guiaste...,
Oh noche amable más que el alborada,
Oh noche que juntaste
Amado con amada...![176].

La *noche oscura* descrita aquí por el santo después de haber go zado la alborada de la *unio mystica,* constituyó para él, al pasarla la experiencia más terrible del estado de sequedad pasiva.

Para valorar el mérito de la creación de San Juan de la Cruz hay que distinguir en este símbolo los elementos provenientes d la tradición común de aquellos otros que son exclusivos y perso nales del santo. No encierra nada de particular la afirmación, en cualquier forma metafórica, de un estado de sequedad. Ya Sa Bernardo subraya el hecho de que, cuando Dios quiere darle entender a un alma, favorecida con gracias místicas, que todavía n ha alcanzado el paraíso y por lo tanto todavía puede verse aban donada por El, es «como si se retirase el fuego de debajo de un caldera que está hirviendo» y entonces «el alma comienza a ser

175 *De gheestelijke brulocht,* Werken I, final: «En el abismo de esta tinieblas, donde el espíritu amante se ha dejado morir a sí mismo, bri una luz incomprensible.»

176 *En una noche escura,* Obras II, 501.

: frío» [177]. Los místicos españoles intensifican esta imagen, por emplo, Francisco de Osuna [178] y Juan de los Angeles [179]. Santa ngela de Foligno nos revela que en su vida mística «se presenta veces una horrible e infernal oscuridad ante la cual desaparece da esperanza» [180]. Ni que decir tiene que esta tentación de :sesperación la describen muchísimos otros místicos más, desde ınta Catalina de Génova hasta el Cura de Ars y Santa Teresa : Lisieux. Santa Angela de Foligno, sin embargo, igual exacta- ente que los místicos españoles, compara el alma así probada a ı hombre colgado de la horca con las manos atadas y los ojos ndados [181]. Idéntica comparación reaparece en Santa Teresa [182] en San Juan de la Cruz, quien probablemente alude a su propio inhumano encarcelamiento en el siguiente pasaje: «Puede el na tan poco en este punto como el que tienen aprisionado en a oscura mazmorra...» [183].

Pasamos ahora a señalar las diferencias específicas que distin- en a San Juan de la Cruz de todos los demás escritores. La fina- ad de San Juan no es la interpretación psicológica de sus ex- riencias exclusivamente; el santo pretende más bien dar a en- ıder que la noche oscura constituye para todos una necesidad tológica, más aún, la etapa más importante de todo el proceso la contemplación. Esta es, por ejemplo, la razón de que, si- iendo a Hugo de San Victor [184], nos presente el alma en el es- lo de un tronco o madero dentro del fuego, que antes de po-

[177] *In Canticum Canticorum,* Sermo 74, párrafo 7 (PL 183, 1142).
[178] *Tercer Abecedario,* tratado VI, capítulo 2, 379b.
[179] *Conquista del Reino de Dios,* 146a.
[180] PAUL DE JAEGHER, *Anthologie mystique* (París, 1933), 53.
[181] *Ibid.,* 52.
[182] *Vida,* capítulo 20, Obras 76a.
[183] *Noche escura,* libro 2, capítulo 7, Obras I, 484.
[184] PL 175, 117.

nerse incandescente, es decir, antes de formar parte del fuego mismo, debe primero convertirse forzosamente en negro y feo carbón [185].

Esta dolorosa transformación de verde madero en verdadera llama pasando por negro tizón, sorprende por lo exacto de la analogía; y así, el teorizante místico, Luis de León, utiliza, a su manera, esta imagen en *Los Nombres de Cristo* [186]. Y la utiliza también el portugués Fray Agosthino da Cruz en una consolación poética dirigida a las almas que sufren:

Não se queixe o coração
Se sentir em si secura,
Que a lenha que muito dura
No fôgo, faz-se carvão:
Nem cuide que sopra em vão
Posto que arder não veja.
Que quem sopra, arder deseja [187].

Pero, con el problema psicológico, San Juan de la Cruz empalma el problema teológico. El santo está alojado en la concepción agustiniano-medieval de nuestra ordinaria *visio vespertina*, que puede convertirse en una *visio matutina* por medio de la fe iluminada y en una *visio meridiana* en el cielo. El camino de tránsito de la tarde a la mañana, o, mejor dicho, a la aurora, pasa, como es lógico, por la noche de la contemplación [188]. Viene luego el des-

---

185 *Noche escura,* libro 2, capítulo 10, Obras I, 500. Véase capítulo III nota 136 de este libro.

186 *Nombres de Cristo* I, 239 y II, 235.

187 AGOSTHINO DA CRUZ, *Obras poeticas* (edición de MENDES DOS REMEDIOS, Coimbra, 1918, pág. 160).

188 Cf. P. LUCIEN-MARIE DE SAINT JOSEPH, «A la recherche d'une structure essentielle de la Nuit de l'Esprit», *EC,* 23 (1938) II, 254-281.

arrollo de su grandioso símbolo: «Esta noche es la contemplación» [189]. Esto significa que todo el proceso de la contemplación es una noche, que comienza necesariamente cuando ha quedado extinguida la luz de los sentidos mortificados: «La primera de estas tres partes de la noche... que todas son una noche... cuando se acaba de carecer del objeto de las cosas» [190]. En este punto, sin embargo, el alma se ve favorecida con la luz de las estrellas, como explica el P. Garrigou-Lagrange [191], es decir, con algunos grados de iluminación divina: «En esta noche oscura del apetito... alumbra Dios el alma, no sólo dándole conocimiento de su bajeza y miseria..., sino de la grandeza y excelencia de Dios» [192]. Pero la luz de las estrellas lejanas va quedando cada vez más oscurecida por «la tenebrosa nube» [193] y la noche que avanza se torna cada vez más oscura y negra. Y entonces el alma se figura que ha recaído en el estado normal de fe: «La segunda [parte] es la fe...; la media noche que totalmente es oscura» [194]. Es tan terriblemente oscura porque el alma, que había podido al menos guiarse de una oscura luz, queda totalmente a oscuras y expuesta a tentaciones de duda y desesperación: «Dios dejando a oscuras el entendimiento y la voluntad a secas y vacía la memoria y las aficiones del alma en suma aflición... por medio de una oscura contemplación» [195]. «En la oscuridad no se ve nada... es mayor tiniebla» [196]. En esta noche profundísima es cuando el

---

189 *Cántico Espiritual* XXXIX, 12; Obras II, 273.

190 *Subida del Monte Carmelo,* libro 1, capítulo 2, Obras I, 17.

191 REGINALD GARRIGOU-LAGRANGE, *Les trois âges de la vie intérieure* (París, 1938), II, 485.

192 *Noche escura,* libro 1, capítulo 12, Obras I, 450.

193 *Entréme donde no supe,* Obras II, 510.

194 *Subida del Monte Carmelo,* libro 1, capítulo 2, Obras I, 17.

195 *Noche escura,* libro 2, capítulo 3, Obras I, 470.

196 *Subida del Monte Carmelo,* libro 2, capítulo 1, Obras I, 75.

alma pronuncia su triunfante *Sí* aceptando la oscuridad de la fe: «Qué bien sé yo la fonte que mana y corre, aunque es de noche» [197]. Confiada, avanza el alma inconsciente y lentamente a través de la noche. Ciega para las cosas del cielo y de la tierra, siente más que nunca su oscuridad. El camino que sigue es la famosa *escala disfrazada,* una escalera secreta e intrincada, pues: «En este camino el bajar es subir y el subir es bajar» [198]. Convencida de que está bajando, aunque realmente está subiendo, *tan alto, tan alto,* súbitamente se da cuenta el alma de:

La noche sosegada
En par de los levantes del aurora [199].

Y llega ahora la gran iluminación, el jubiloso descubrimiento: la tercera parte de esta noche, la aurora que se insinúa ya y que es Dios mismo: «La tercera [parte] al despidiente... es Dios, la cual es ya inmediata a la luz del día» [200]. A primera vista, esto parece desconcertante; pero una mirada retrospectiva—y todo el poema que comenta el santo es un poema retrospectivo—nos da la solución del problema. Durante toda la noche Dios estaba oculto al alma empeñada en el proceso de la purgación pasiva. Purgada y purificada ya por El, los ojos del alma, los tradicionales ὀφθαλμοὶ νοηροί descubren a Dios finalmente y le vislumbran. Tras de la noche de la fe, Dios, bajo la forma de una oscura aurora celestial (es decir, fe oscura, que se torna diáfana como vimos que pasaba en el símbolo de la fuente) se revela al alma, preparada ya ahora para esta alta gracia. Por ello, parece muy apropiado haber concebido a Dios como *noche,* aunque tal concepción estuviera

197 *Cantar del alma,* Obras II, 514.
198 *Noche escura,* libro 2, capítulo 18, Obras I, 538.
199 *Cántico espiritual,* canción 15, Obras II, 504.
200 *Subida del Monte Carmelo,* libro 1, capítulo 2, Obras I, 17.

en desacuerdo con toda la metafísica tradicional del Dios-Luz: según San Juan de la Cruz, Dios, como «La noche serena», ahuyenta todas las pesadillas [201]. Así es cómo el simbolismo prospectivo y retrospectivo de la *noche*, que comprende todo el proceso contemplativo, constituye el más acabado logro lingüístico y poético de San Juan de la Cruz: —prueba de ello, según Jean Baruzi [202], esta oración a la noche, en la que comprobamos que la noche es una realidad espiritual, es, podemos asegurar, Dios mismo:

¡Oh noche amable más que el alborada;
Oh noche que juntaste
Amado con amada.
Amada en el Amado transformada! [203].

La experiencia de las terribles pruebas de la noche oscura de San Juan, que desemboca en una gloriosa *unio mystica*, constituye la mejor ilustración de la definición que da Ricardo de San Víctor de esta unión: «Mortificari in Deum» [204]. La *unio mystica* a través y después de la noche oscura es un éxodo misterioso y secreto, aunque, con la ayuda de Dios, seguro, de la oscuridad de la cárcel a la luz de la libertad:

Salí sin ser notada
A oscuras y segura [205].

El que pretenda descubrir la fuente o al menos algunos de los elementos de la fuente, en que está inspirado este símbolo

---

[201] *Cántico espiritual*, canción 15, Obras II, 508.
[202] JEAN BARUZI, «Introducción al estudio del lenguaje místico», *Boletín de la Academia de Letras*, 10 (Buenos Aires, 1942), 7-30.
[203] *En una noche escura*, estrofa 5, Obras II, 501.
[204] K. BERGER, *Ausdrücke der Unio mystica*, 124.
[205] *En una noche escura*, estrofa 2, Obras II, 501.

grandioso de la «noche oscura», debe ciertamente tener bien presente, primero, que esta noche está esencialmente informada por la aurora que la sigue y explica, y segundo, que se trata de la noche oscura de un prisionero, que sale de la oscuridad de la cárcel a la luz de la libertad.

María Rosa Lida en su competente crítica del estudio de Dámaso Alonso sobre San Juan de la Cruz [206], se esfuerza en demostrar que le viene al poeta su inspiración de pasajes bíblicos, como *Sal.* 139, 11: «Et nox illuminatio mea» o *Ex.* 20: «Erat nubes tenebrosa et illuminans noctem.» El punto fuerte de su argumentación estriba en que el santo cita efectivamente estos pasajes. Pero ni éstas ni otras citas bíblicas de la *nox,* que pasan del centenar, contienen el más ligero rastro de los rasgos decisivos, que entraña el símbolo sanjuanista de la noche. Dámaso Alonso intentó explicar la *noche oscura* por el *Villancico a lo divino:*

Si la noche es oscura
Y corto el camino...
Si con estrema tristura
Cien mil suspiros envío,
¿Cómo no vienes, Dios mío? [207].

Se podría citar, además, el Pseudo-Areopagita: «Mysteria aperiuntur in caligine... quae in obscuritate tenebrosissima plus quam clarissime lucet et... praepulchris splendoribus superadimplet mentes» [208]. Pero el Pseudo-Areopagita no explica nada del simbolis-

---

206 *RFH,* 5 (1949), 392.

207 Dámaso Alonso, *Poesía,* 111.

208 *De mystica theologia* (Dionysiaca: Recueil donnant l'ensemble des traductions latines des ouvrages attribués au Denys de l'Aréopage, 1; París, 1937) 566D.

mo de San Juan de la Cruz [209], como no lo explica tampoco la descripción que hace Santa Catalina de Génova de su purgatorio [210].

La teoría árabe, como ya hice notar al principio, tiene algo de fascinador en lo que se refiere al problema de la noche oscura. A los esfuerzos realizados por Asín Palacios con su *cabd (aprieto, angustia)* [211], hay que añadir que incluso su contrincante, Louis Massignon, recogió una colección de «Textes Musulmans pouvant concerner la nuit de l'esprit» [212]. El rasgo más llamativo de estos textos harto vagos está en que se hace especial hincapié en la aurora como meta y término: «Le papillon volète autour de la lampe jusqu'à ce que vienne l'aube» [213]. Aunque el símil de la mariposa no ofrece, a juicio mío, suficiente originalidad, si se le compara con la *noctua* medieval, que desempeña la misma función en el lenguaje místico, citemos, para ser completos, un ejemplo similar *(mosquito)* de Francisco de Osuna [214], y otro, relativo a la expectación del alba, de Juan de los Angeles [215].

Todo esto, sin embargo, apenas vale la pena mencionarlo; en

---

[209] HENRI-CHARLES PUECH, «La ténèbre mystique chez le Pseudo-Denis l'Aréopagite et dans la tradition patristique», *EC*, 23 (1938), II, 33-53.

[210] PIERRE DEBOUGNIE, C. SS. R., «Le 'purgatoire' de Catherine de Gênes», *EC*, 23 (1938), II, 92-101.

[211] ASÍN PALACIOS, *Un précurseur*, 113-167.

[212] *EC*, 23 (1938), II, 54-60.

[213] *Ibid.*, 59.

[214] «Queriendo, mientras moramos en este destierro contemplar... las cosas de Dios, se ciegan los ojos del ánima é le acontece como al mosquito que se quema por bolar a la lumbre é conocer aquella claridad que de noche ve resplandecer» (*Tercer Abecedario*; tratado 3, capítulo 1, pág. 349b).

[215] «La ilustración del entendimiento se puede convenientemente entender por la similitud de la aurora o alba de la mañana que se va le-

todo caso, no reviste la misma importancia que un texto del *Llibre de Santa María*, de Raimundo Lulio. En ese pasaje, Lausor explica a la manera alegórica a un ermitaño, que la Virgen se llama *Alba*, porque ella trae la Luz de su Divino Hijo a la oscura cárcel de la humanidad. Y esta afirmación se ilustra con la historia de un pío varón, que subió a hacer oración a una montaña, donde acostumbraba a gozar de la luz de la aurora. Pero he aquí que un buen día se ve apresado y arrojado en una cárcel (noche oscura de los sentidos), en la que todavía le quedaba el flaco consuelo de escuchar cómo el carcelero tocaba el cuerno al romper el alba; pero otra noche (noche oscura del espíritu) se introdujo en su prisión una serpiente y se le enroscó al cuerpo. Tan grande fué el terror del prisionero que no oyó siquiera el sonido del cuerno. En esta oscurísima noche aprendió a pedir al Alba (María) que le librase de la oscuridad y de la desesperación. Véase este importante texto, cuyas implicaciones marianas no deben mermar su significado contemplativo de noche oscura, noche más oscura, alba: «Llausor—dix l'ermità—qué ès l'alba? Respòs Llausor, e dix que alba es començament de resplandors e fi de tenebres... E vos sabets que l'alba està en lo mitja del dia e de la nit [«en par de la mañana»], car l'alba és per entenció que sia dia e que no sia nit [«al despidiente»]...

Un home pujà en una alta muntanya per entenció que li faés penitencia [«La subida del Monte Carmelo»]. Aquel hom havia en custuma qu's levava de nits e estava en oració. Dementre que aquest hom estava enaixí, esdevenc-se que vengren mals hòmens qui el prengueren e l'encarceraren, lo qual en tal loc meteren que no podía veer claredat ne alba. Aquest hom... al son que oïa del corn qui significava l'alba..., s'alegrava e remembrava la benenan-

---

vantando poco a poco y se dilata... y dilatándose es clarificada» (*Vida perfecta,* Diálogo IV, Obras I, 218b).

ça en qué esser solia, en lo qual remembrament s'adelitava...
Un dia s'esdevenc que dementre aquell home s'alegrava como oïa cornar l'alba, un gran serpent venc en aquell càrcer, on lo bon hom estava, e puja per l'home qui estava agenollat, e quan fo al coll de l'home, la serpent s'arredortà e estec arredortada en lo coll del bon home dementre que la guaita cornava l'alba. Aço feu la serpent per entenció que ell no s'alegràs de tot en tot..., ans hi... hagués paor de la justicia de Déu per la qual remembràs la misericordia de nostra Dona...»[216]. Como remate de esta historia, Lulio inserta en el texto esta oración: «Reyna coronada de bondat... vos etats enfre vostre fill e los pecadors, e vostre fill es dia de resplandor e los pecadors son nit de tenebres; per que, reyna..., donats lum de vostre fill als pecadors e no les lexets estar en tenebres...»[217]. Aun en el caso de que el texto transcrito se hallase aislado en la obra de Raimundo Lulio, su sentido indudablemente sería el siguiente: un activo ermitaño sube al monte de la contemplación y primeramente recibe en sus mortificaciones y oraciones activas los consuelos corrientes *(alba)*; pero entonces es apresado y encarcelado; sin embargo, en su primera noche (pasiva) todavía le queda alguna esperanza, la evocación del *alba*. Pero cuando en la segunda noche, la noche más oscura, se ve aterrorizado por la serpiente, parece abandonado de toda esperanza, excepto su confianza en María, prenda de un *alba* mejor que llegará. No se encuentra ciertamente en la literatura mística ningún texto que se asemeje más a la estructura del símbolo de la noche oscura de San Juan de la Cruz. Bien pudo San Juan haber conocido este texto. Si lo conocía, el encarcelamiento que sufrió el santo, sin duda le haría recordarlo. Pero en Lulio, hay otros varios textos secundarios, que dan a la historia del prisionero en la noche oscura de

[216] *Libre de Santa Maria*, capítulo 30, Obres 18, 227.
[217] *Ibid.*

la cárcel el único sentido que puede tener. He aquí los motivos que subrayan el consentimiento en sufrir por amor del Amado en la cárcel de amor, la muerte de amor por el Amado a la alborada, y el preferir las pruebas a los carismas:

1. La prisión de amor: «Amat, en lo carçre d'amor me tens enamorat ab tes amors qui m'han enamorat de tes amors» [218].

2. La muerte mística al alba: «Cantavan los aucells l'alba, e despertà's l'amic...; e los aucells feniren llur cant, e l'amic morí per l'amat en l'alba» [219].

3. La tentación de desesperación contrarrestada por el conocimiento de que las pruebas son más provechosas que los carismas para lograr el amor divino: «Perdé l'amic una joia que molt amava e fóra 's desconsolat, tro que son amat li féu questió qual cosa li era pus profitable: o la joia que havia o la paciència que hac en les obres de son amat» [220].

4. El ir adelante en el amor *aunque es de noche,* lleva en sí su galardón y le espera una iluminación inesperada: «Poc sap d'amar qui s'enuja de malanança ni qui es desespera de son amat no fa concordança d'amor e esperança... Sembrava l'amat en lo cos de l'amic treballs, tribulacions, llanguiments. Sanava l'amic son cos ab esperança, devoció, paciència, consolacions... Lo llum de la cambra de l'amat venc inluminar la cambra de l'amic per ço que en gitàs tenebres e que la omplís de plaers» [221].

5. A la muerte mística *(alba)* le preceden lágrimas de purgación activa y tribulaciones de purgación pasiva, señales de amor:

---

218 *Amic e Amat,* 89, No. 299.

219 *Ibid.,* 30, No. 25.

220 *Art amativa,* 99, No. 343.

221 *Amic e Amat,* 42-46, Nos. 79, 94, 99.

«Los senyals de les amors que l'amic ha a son amat son: en lo començament plors, e en lo mig tribulacions, e en la fi mort» [222].

6. Entre amor y sufrimiento existe mutua relación: «Dix l'amat a l'amic —Saps... què és amor? —Respós: Sino sabés què és amor, ¿sabéra què és treball, tristicia e dolor? [223]... Veia's pendre l'amic e lligar e ferir... per amor de son amat. Demandaven-li aquells qui el turmentaven: ¿On és ton amat? —Respòs: Ve'l-vos en lo muntiplicament de més amors e en la sustentació que em fa de mos turments [224]... Demaneren a l'amic qual cosa era benanança. Respòs que malanança sostenguda per amor» [225].

Hasta aquí hemos visto que se encuentran en Raimundo Lulio, primero, la estructura del símbolo de la noche de San Juan de la Cruz, y segundo, la insistencia sobre las etapas místicas amargas, y no las dulces, como la prueba más grande de amor, si se saben resistir. Veamos ahora, además, si el *ritmo* entre etapas dulces y amargas, entre noches y albas, tan decisivo, según Asín, para la poesía árabe, se encuentra también en Raimundo Lulio. Asín Palacios sienta esta afirmación: «Los xadilíes a semejanza de San Juan de la Cruz basaron toda la psicología de la vida espiritual en el ritmo de la opresión (*cabd*) y de la expansión (*bast*) para otorgar la primacía a la «opresión» que San Juan llamó *aprieto*» [226].

A decir verdad, este ritmo aparece igualmente y como un motivo constante en Lulio, por ejemplo:

1. Cuanto más se purifica el alma, tanto más crece su amor desinteresado; y cuanto más crece su amor, tanto más es recompensado, y así sucesivamente: «Dix l'amic a son amat: On pus

222 *Ibid.*, 75, No. 232.
223 *Ibid.*, 28, No. 9.
224 *Ibid.*, 36, No. 51.
225 *Ibid.*, 38 No. 64.
226 *El Islam cristianizado*, 298.

fortement me sanes, pus creix mon llanguiment, e on més me langueixs, major sanitat me dónes» [227]. Hay una formulación más desarrollada de la misma idea en la *Art amativa:* «Turmentava amor l'amic per lo qual turment plorava e planyía l'amic. Cridava'l son amat que s'acosàs a ell per ço que sanàs. On, pus l'amic a son amat s'acostava, pus fortment amor lo turmentava, cor més d'amor sentia. E cor més de plaers sentía on més amava, pus fortment l'amat de sos llanguiments lo sanava» [228].

2. La experiencia del amor divino no se da sin el ritmo de gozo y pena: «Digues, foll, ¿qui sap més d'amor: o aquell que n'ha plaer, o aquell que n'ha treballs e llanguiments? —Respòs e dix que la u sens l'altre no en pot haver coneixença» [229].

3. Siempre que el amante bebe del vino embellecedor del Amado, el Amado vierte amargor en él; siempre que el amor inflama al amante, el Amado enfría la llama con las lágrimas del amante: «Embriagava's l'amic de vi, qui membrava, entenia e amava l'amat. Aquell vi amarava l'amat... ab les llàgremes de son amic. Amor escalfava e aflamava l'amic en membrança de son amat. E l'amat lo refredava ab llàgremes e plors» [230].

Aparte el ritmo de noches y albas, reflejado en los motivos, vemos también reflejado este ritmo en la *terminología* luliana. De textos, de la *Noche oscura,* de San Juan de la Cruz, como el siguiente: «Habiendo ya pasado por los *estrechos trabajos* y *aprietos* mediante el ejercicio espiritual del *camino estrecho* de la vida eterna... llamando *noche oscura* con harta propiedad a este *camino estrecho...*» [231], resulta claro que el *aprieto* de San Juan de la

[227] *Amic e Amat,* 35, No. 58.
[228] *Ibid.,* 77, No. 243.
[229] *Ibid.,* 63, No. 178.
[230] *Ibid.,* 104, No. 363, 364.
[231] *Noche escura,* libro 1, Prólogo, Obras I, 405.

Cruz más que el *cabd* árabe es el catalán *estrenyment* y *estric* de Lulio: «Ah bon amic, savi es qui per altre es castic e ten *destric*» [232]. *Aprieto* no es la palabra decisiva. San Juan de la Cruz emplea, además de *aprieto*, conforme reconoce el mismo Asín, equivalentes sinónimos, tales como *estrecho* (*poner en estrecho*), *prisión, tortura, angustia, pena* [233]. Juan de los Angeles utiliza igualmente estrechura: «Oh, cuán diferente negocio... En lo uno hay suavidad y en lo otro *estrechura* y congoja!» [234]. Además hallamos en Lulio el verbo *destrenyer*: «*Destrenyia* e languia menoritat d'amor l'amic... e alegrava s' l'amat com havia tan bon amador» [235]. Pero *aprieto* aparece en Lulio incluso en la equivalencia etimológica catalana *pressura*. María al pie de la Cruz, prototipo del místico en la noche oscura, exclama:

E qui m'ha donada
Tanta de *pressura* e tanta botada
Que a penes mi sostenc? tam fort són cascada! [236].

María dice también, empleando el verbo *constrenyir*:

La gran deshonors e la pena que dats a mon fill
Mi *constrenyen* tan fort mon cor ab amargors
Que tot se desllaça e es banya en dolors [237].

En cuanto al término árabe *bast* aducido por Asín, con el sentido de etapas dulces o alboradas, que encuentra en el español *ensanchamiento*, ya indiqué en la introducción que no hay necesidad de recurrir a esa voz árabe, puesto que *ensanchamiento* tra-

[232] *Poesies*, 115.
[233] Asín Palacios, *Un précurseur*, 134.
[234] *Vida perfecta*, Diálogo 1, Obras I, 173a.
[235] *Art amativa*, 217, No. 658.
[236] *Plant de Nostra Dona. Poesies*, 57.
[237] *De la pena que sentia Nostra Dona. Ibid.*, 66.

duce la conocida voz latina medieval y hasta bíblica, *dilatatio,* y alterna con *dilatación.* Por otra parte, quizá esté en lo cierto Asín Palacios, al atribuir a *ensanchamiento* (*ensanche*) un concepto más colorista que a *dilatatio,* voz esta descolorida en el correr de los siglos. *Ensanchamiento* puede entrañar algo de «una extensión inesperada» y de «rebosamiento». Con todo, yo insistiría en que no se trata principalmente del *bast* árabe, sino del *reveniment* de Raimundo Lulio: «L'amat enamorà l'amic... Atròb l'amic plaer e *reveniment*» [238]. Parece que Lulio creó esta palabra por derivación del verbo *revenir,* que significa el crecer de las aguas de un río hasta el desbordamiento: «Aquarum auctione accrescere» [239].

Podemos, pues, afirmar con bastante seguridad: toda la materia prima del símbolo, estructura del símbolo, concepto, ritmo y terminología de la noche oscura, sus sinónimos y antónimos, pueden hallarse en Raimundo Lulio; sin embargo, aquí como en todo su misticismo, Raimundo Lulio no pasó de un desmañado balbuceo. El haber elevado este balbuceo a un lenguaje de sobrecogedora poesía y de altura teológica es mérito del poeta español y *doctor ecclesiae* San Juan de la Cruz.

2

Lo que hace de la noche oscura de San Juan de la Cruz una noche no sólo oscura, sino fría, helada, austera y grave, es el hecho de que el santo entreteje el concepto árabe-luliano con otro concepto norteño-ruysbroeckiano: soledad, vacío, austeridad sin imágenes, *desnudez* [240]. Esta palabra no tiene paralelo en los místico

---

[238] *Amic e Amat,* 31, No. 30 .

[239] *Diccionari Català-Castellà-Llatì-Francès-Italià* (Per una Societa de Catalans, Barcelona, 1839, s. v. *revenir*).

[240] «Pasar por la oscura noche de la fe, en desnudez». *Subida,* Argumento.

medievales: no sólo significa el resultado *(nuditas)* de aquel desnudarse ascético, que llamaban *denudatio* y *se nudare* y para el que los españoles desarrollaron toda una retahila de sinónimos: *desnudarse, despojarse, desapropiarse, desaposesionarse, desempararse, desocuparse, desarraigarse, desasirse, destacarse, desprenderse, arrancarse, renunciarse, limpiarse, acicalarse* [241], sino que *desnudez,* en San Juan de la Cruz significa mucho más: significa el resultado de renunciar a las visiones y consuelos indirectos, pinturas sagradas y objetos de devoción, y es el vivir en un terrible aislamiento para el contacto puro y «desnudo» con Dios. Implica un estado de sencillez y de vacío en donde sólo queda una capacidad, la de ser invadido por Dios, si Dios es gustoso de otorgar esta invasión. *Desnudez* significa una terrible *evacuación* psicológica; es otro aspecto de la noche oscura.

La voz española *desnudez* es sorprendente por su misma etimología. El latín tardío, confundiendo acción y resultado, desnudamiento y desnudez, emplea indistintamente, como el griego γύμνωσις las palabras *denudatio, nudatio* y *nuditas* [242]. El español renunció a todas estas voces y formó a cambio el verbo *desnudar (dis + nudare),* un derivado con la terminación exclusivamente ibero-romance *—ez,* latín vulgar *—ĭties* en vez de *—ĭtia. Desnudez,* formada conforme a los modelos *durez (duritiem), vejez, niñez, avidez, candidez,* etc. [243], indica, sin embargo, más bien el estado resultante de *haberse desnudado* que el acto de *desnudarse.* En la práctica no era muy frecuente su empleo en sentido literal, comparado con el

---

241 La mayor parte de estas expresiones pueden encontrarse en FR. DE OSUNA, *Tercer Abecedario,* Tratado VI, capítulo 2, 3.

242 *ThLL: denudatio,* pág. 549. FORCELLINI, *Totius Latinitatis Lexicon: nudatio,* pág. 307.

243 FEDERICO HANSSEN, *Gramática histórica de la lengua castellana* (Halle, 1913), párrafo 303, pág. 133.

popular *estarse en cueros;* por ello, estaba muy indicado su empleo para un connotación mística.

Este sentido le vino, a lo que presumo, de una palabra cuyo significado particular no pudo quedar oscurecido ni siquiera por la tosca traducción latina, *nuditas,* de Surio. Esa palabra es la voz ruysbroeckiana del flamenco medieval, *bloetheit.* El adjetivo *bloot* corresponde al medio alto alemán *blôz* = desnudo y al anglosajón *bléat* = pobre [244], y significa desnudo, pero también puro, limpio, sencillo, simple [245]. El flamenco *bloot* en el habla moderna no sólo es el español *desnudo,* sino también *escueto, mero,* «simple» [246]. Sin embargo, no paran aquí las complicaciones. El sustantivo *blootheit* no deriva del adjetivo flamenco *bloot,* sino que es una copia calcada del medio alto alemán *blôzheit* = desnudez [247], palabra cumbre en el sentido místico del maestro Eckart, imitada directamente en la forma y en el significado por la *bloetheit* de Ruysbroeck.

Valdría la pena investigar si no sólo *bloetheit,* sino también todos los demás términos místicos de los escritores del medio alto alemán no llenaron los términos emparentados flamencos con todas las implicaciones semánticas del medio alto alemán [248]. Pero lo que nos interesa aquí es otra cosa: ¿conservó Surio en su traducción latina de Ruysbroeck—traducción que, a lo que parece,

---

[244] FRIEDRICH KLUGE, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* (Estrasburgo, 1910), 61.

[245] E. VERWIJS EN VERDAM, *Middelnederlandsch Woordenboek* (S'Gravenhage, 1885), 1321.

[246] C. F. A. VAN DAM, *Spaans Handwoordenboek* (Den Haag, 1937) II, 124.

[247] E. VERWIJS EN VERDAM, *Woordenboek,* 1322.

[248] Este estudio podría emprenderse fácilmente con los textos publicados por GERARD ISAAC LIEFTINCK en *De Middelnederlandsche Tauler-Handschriften* (Groninga, 1936).

conocían todos los españoles—los matices semánticos de *bloot* y *blootheit,* o bien dió sólo una versión aproximada con sus toscos *nuditas* y *nudus?*

A decir verdad, Surio se esfuerza en conservar los matices que presentan Ruysbroeck, Taulero y Eckart, vertiendo sus sinónimos en traducciones comprensivas y, sobre todo, resumiendo los conceptos en títulos, que transmiten a los lectores españoles toda la riqueza conceptual de los flamencos. Así, por ejemplo, escribe Ruysbroeck: «Onse ledeghe staet, dat es: bloette onghebeeltheit» [249]. Y Surio traduce muy hábilmente: «Status autem noster ociosus nuditas est imaginum expers» [250] y pone al frente del capítulo el siguiente título comprensivo: *De statu ocioso in simplici natura ac puritate spiritus.*

Surio se ve forzado a emplear *nudare imaginibus,* donde el texto flamenco tiene simplemente *ontbeelden* (el famoso *entbilden* eckartiano), pero ello, no obstante, nos da el sentido correcto y exacto. Ruysbroeck: «Wanner dat wi... ontbeelden moghen, altoes alse wi willen, tote in onsen ledeghen sine, daer wi met gode één sijn, in dat grondeloes abys sinre minnen...» [251]. Y Surio traduce: «Quando... cunctis nos nudare imaginibus queamus, donec in ipsam pertingamus ociosam essentiam nostram, ubi unum sumus cum Deo in inexhausta ac infinita ejus caritatis abysso...» [252].

No hay duda de que por lo que se refiere a la profundidad del concepto ruysbroeckiano de la *bloetheit,* la adaptación, que

---

[249] *Een spieghel der ewigher salicheit,* Werken III, 206.

[250] D. IOANIS ROSBROCHII, *Speculum aeternae salutis,* capítulo 20 (editado por L. SURIO, Opera Omnia; Nunc demum post annos ferme ducentos e Brabantiae Germanico idiomate reddita Latine, Coloniae, 1552, pág. 42).

[251] *Een spieghel der ewigher salicheit,* Werken III, 216.

[252] *Speculum aeternae salutatis,* capítulo 26, pág. 46.

hizo Surio del texto, expresaba la idea en latín con tal claridad, que las voces españolas *desnudar* y *desnudez* pudieron apropiarse de esta manera indirecta el sentido de *blootheit* y *bloot,* heredando así todo el sentido pregnante y profundo del término de Ruysbroeck, como se verá por los sinónimos que utiliza San Juan de la Cruz.

Después de leer una frase de Ruysbroeck como ésta: «Die minnende cracht... maect van der memorien ene *bloete* gedachte ende van den verstane een *bloet* gesichte» [253], parece realmente inconcebible que Asín Palacios identificara *la desnudez del espíritu* con el *tachrid* árabe, a pesar de su significado fluctuante (según Louis Massignon) [254]. Si *bloetheit* significa «het algeheel louter sijn in kennen, shouwen» y «het bloot staan van al het geschapene in geest en gemoed» [255], es ciertamente una misma cosa con la «desnudez del todo» [256] de San Juan de la Cruz. Esta *desnudez* significa incluso que «el alma no ha de poner los ojos... en cualesquier visiones del sentido interior, cuales son las imaginarias, antes renunciarlas todas» [257]; que el alma ha de estar «en un vacío y tiniebla y desnudez de todas las cosas o pobreza espiritual que todo lo podemos llamar una misma cosa» [258]. Una persona se halla espiritualmente *desnuda* «por estar ya adelgazada y pulida y purificada la sustancia de su alma, enajenada de toda criatura y de

---

253 RUYSBROECK, *Van den gheestelijken tabernakel,* Werken II, 56: «La potencia amante hace de la memoria una inteligencia desnuda, y del entendimiento, una visión desnuda.»

254 MASSIGNON, *Lexique musulman,* 74, 246, 255, 283.

255 *Woordenlijst,* Werken III, 301 y II, 368: «Ser enteramente puro en el entendimiento, en la visión» y «estar desnudo de todo lo creado en el espíritu y en la voluntad.»

256 *Subida del Monte Carmelo,* Obras II, 167.

257 *Ibid.,* 164.

258 *Ibid.,* 222-223.

todo rastro y de todo toque de ella» [259]; «ajenada de todo lo que es secular, temporal y apetito natural» [260]; «la voluntad estando vacía y desasida... de... gustos y aficiones particulares de arriba y abajo... desarrimándose de toda cosa..., lo cual no puede ser sin desnudez» [261]. Esta *desnudez* es tan fundamental en San Juan de la Cruz, que el santo declara que su primer libro *(Subida)* contiene *la doctrina de la desnudez del espíritu* [262], según la cual «el alma resignada, aniquilada y desnuda... de todo se ha de vaciar como sea cosa que puede caer en su capacidad, de manera que aunque más cosas sobrenaturales vaya teniendo, siempre se ha de quedar como desnuda de ellas» [263]. Si todo esto podría quizá ser explicable sin Ruysbroeck, no lo sería, en cambio, como vamos a ver ahora mismo, el côncepto de «lo que no tiene modo», referido a *desnudez*. «Dejar su modo [y] entrar en lo que no tiene modo, que es Dios. Porque el alma que a este estado llega, ya no tiene modos ni maneras... de entender, ni de gustar, ni de sentir, aunque en sí encierra todos los modos, al modo del que no tiene nada, que lo tiene todo..., entra en límite sobrenatural que no tiene modo alguno» [264].

Esta *desnudez,* como cualidad imprescindible para la unión del alma con Dios, se expresa en términos todavía más enérgicos, en que *sin modo alguno* (= *in onwisen,* de Ruysbroeck) está sustituído por *sin algún medio* (= *zonder middel,* de Ruysbroeck), como modo de contacto con Dios, para el que esa cualidad cons-

---

[259] *Llama de amor viva,* Obras II, 326.

[260] *Ibid.,* 339.

[261] *Ibid.,* 376-77.

[262] *Subida del Monte Carmelo,* Prólogo, Obras I, 12.

[263] *Ibid.,* 83. Más ejemplos en Fr. Luis de San José, O. C. D., *Concordancias de las obras y escritos del Doctor de la Iglesia San Juan de la Cruz* (Burgos, 1948), 306-309.

[264] *Subida,* 85.

tituye el camino: «Te hallase yo..., fuera de todas las cosas y de mí misma, en soledad y desnudez de espíritu...; sola y desnuda de toda impureza temporal, natural y espiritual, contigo sólo..., sin otro algún medio, lo cual sólo es en... el beso del alma a Dios» [265]. Evidentemente lo que San Juan de la Cruz pretende es poner bien en claro que la *desnudez* en sí constituye un requisito previo y un medio de la *unio mystica,* porque Dios comienza a reinar en el «alma vacía y desnuda»: «Como en su casa propia... rigiéndola y gobernándola... en esta alma en que ya ningún apetito ni otras imágenes ni formas... moran, secretísimamente mora el Amado con tanto más íntimo e interior y estrecho abrazo cuanto ella está más pura y sola de otra cosa que Dios» [266].

Antes de retraducir todo esto a su original más probable, el lenguaje de Ruysbroeck, quiero primero recordar cómo Juan de los Angeles, el conocido y tosco *vulgarisateur* (como le llama Groult) de Ruysbroeck, traslada los conceptos ruysbroeckianos, evitando sus términos esenciales. He aquí algunos ejemplos de Juan de los Angeles: «El espíritu enamorado vuela a las divinas tinieblas removidas y negadas aquellas cosas que se pueden sentir o imaginar o entender» [267]; o «Se llega a Dios libre y desembarazado de imágenes» [268]. En cambio, Ruysbroeck escribe: «In der bloetheit verliest men ghemerc ende ondersceet van allen dinghen» [269]; «onghehindert ende alsoe ledich alre uutwindiger werke» [270]. La *bloetheit* consiste en «een ontblotinghe vremder beelden... dat de mensche vri ende onverbeeldet... ende ledich

[265] *Cántico espiritual* Obras II, 164.

[266] *Llama de amor viva,* Obras II, 408.

[267] *Lucha espiritual,* 304b-305a.

[268] *Conquista del Reino de Dios,* 137b.

[269] *De gheestelijke brulocht,* Werken I, 224: «En la desnudez se pierde cuidado y distinción de todas las cosas.»

[270] *Ibid.,* 241: «desembarazado y libre de todas las cosas exteriores.»

si van allen creatueren» [271]. Por tanto, la esencia de la *bloetheit* «dat es onverbeeltheit [ausencia de imágenes]... [272]; soe wie onverbeelt wilt sijn van herten [no embarazado con imágenes]...» «In den besittene Gode so moet de mensche vallen op eene blote onghebeeltheit die god es» [273]; «die scuwende mensche die... alre dinghen leedich steet, soe mach hi altoes bloet ende onverbeelt comen in dat innnichste sijns gheests» [274]; finalmente, conoceremos a Dios en su «aenschijn boven beelden en gheliken, bloet en oenbedect» [275], cuando «die verstendighe cracht wert verheven in onwisen ende hare gesichte wiseloes, dat es: zonder maniere, noch sus noch soe noch hier noch daer...: een bloet scouwen boven alle beelden» [276]; «zonder middel, boven gratie..., want boven dit middel hebben wi dat beelde gods ontfaen in de levendegheit onser zielen... [277], in eene wiseloese onbekinde deemsterheit» [278]. La *bloetheit* es conforme a esto, precisamente como en San Juan de

[271] *Ibid.*, 144: La desnudez consiste en «un desarraigamiento de imágenes ajenas para que el hombre sea libre y sin imaginaciones y desembarazado de todas las criaturas».

[272] *Van den blinkenden Steen*, Werken III, 5.

[273] *Ibid.*, 5: «En la posesión de Dios el hombre caerá sobre una pura desnudez, que es Dios».

[274] *Ibid.*, 7: «el hombre que vislumbra la Esencia y que está libre de todas las cosas, podrá llegar desnudo y sin imágenes a lo íntimo de su espíritu».

[275] *Van den XII Beghinen*, Werken IV, 22: «aspecto que trasciende a imágenes y símiles, desnudo y al descubierto».

[276] *Ibid.*, 22: «el entendimiento se levantará sin modo y su visión sin manera, eso es sin ningún modo, ni así ni así, ni aquí ni allí; una visión desnuda superior a todas las imágenes».

[277] *Van VII Trappen*, Werken III, 260: «sin medio, trascendiendo a la gracia, porque, trascendiendo incluso a este medio, tenemos la imagen de Dios recibida en la vida de nuestra alma».

[278] *Ibid.*, 266: «en unas tinieblas sin modo y desconocidas».

la Cruz, un requisito previo y un medio de la *unio mystica:* «In onsen ledighen sine, daer wi een sijn met Gode in sijnre minnen, daer... es... een wilde woestine, daer God in leeft, die ons regheert» [279].

La conclusión que se desprende de los textos de San Juan de la Cruz y de Ruysbroeck, relativos al concepto de *desnudez-bloetheit,* no es meramente la generalidad vaga de Baruzi de que «aussi fortement qu'un Ruysbroeck, Jean de la Croix atteint l'univers intérieur, totalement dépouillé d'images, et où le Père nous rencontre» [280]. Uno y otro tienen algo más de común, el *procedimiento* de vaciar el alma. Predican, en primer lugar, la necesidad de la purgación ascética, tanto activa como pasiva, de los sentidos y potencias del alma. Y, en segundo lugar, declaran perjudiciales para el adelantamiento del alma toda clase de objetos y recuerdos, incluso devotos y santos. Ambos lo hacen en términos tan enérgicos, que tienen que tomar precauciones contra la posibilidad de que se les interprete torcidamente:

Pero háse de advertir aquí que no por eso convenimos... en esta nuestra doctrina con la de aquellos pestíferos hombres que... quisieron quitar de delante de los ojos de los fieles el santo y necesario uso... de las imágenes de Dios y de los santos [281].	*Maer* in der oefeningen sal de mensche goede beelden vorenemen, alse dat doghen [pasión] ons heren ende alle die hem verwecken moghen te meere devocien [282]

[279] *Een spieghel der ewigher salicheit,* Werken III, 168: «En nuestro libre sentido, donde estamos hechos una cosa con Dios en su amor, hay un desierto agreste en el que vive Dios, que nos gobierna.»

[280] BARUZI, *Saint Jean,* 315.

[281] *Subida del Monte Carmelo,* Obras I, 299-300.

[282] *Van den blinkenden Steen,* Werken III, 5: «Pero al principio

Finalmente, declaran que su preocupación moral es la misma que ı preocupación ontológica y metafísica, a saber, crear un estado ı el que las *substancias desnudas* de Dios y del alma tengan un ima propicio para juntarse, y en el que el alma pueda «abrazar a ios desnudo y sin corporal semejanza» [283]. Resumamos este método y procedimiento de ambos autores con sus propias palabras: . desnudez espiritual (*desnudez = bloetheit*) significa renunciar *ıo poner los ojos, renunciar = verliesen, ledich sijn*) a todas las nágenes, sean externas o internas, y a todo rastro de criatura *:ualesquier visiones, toda criatura y todo rastro y todo toque de la, todo lo que es apetito natural, aunque sea de cosas sobrenaırales = ghemerc ende ondersceet van allen dinghen, alre uutindigher werke, wremder beelden, van allen creaturen*). El alma ebe quedar, en cambio, vacía, en oscuridad y pobreza, acendrada, esasida, resignada y libre (*en vacío, pobreza, soledad, desasida, esarrimada, resignada, aniquilada, desnuda = ontbloot, ledigen sine, onghehindert, ledich, vri, onverbeeldet, bloet, oenbedect*). la de dejar su modo humano y dejar paso al modo sin modo diino (*dejar su modo, entrar en lo que no tiene modo que es Dios; ı límite sobrenatural que no tiene modo alguno; fuera de todas ıs cosas; sin algún medio = vallen op eene blote onghebeeltheit ie god es; onverbeelt comen in dat innichste sijns gheests, zonder ıaniere; boven alle beelden; zonder middel*). Esta es la condicion ara que el alma alcance la plena receptividad del abrazo divino *l beso del alma a Dios = dat beelde gods ontfaen in de levenigheit onser zielen*). Y entonces, en lugar de las imágenes anteores, será Dios el que reine sobre el alma así dispuesta (*en esta*

ıy que usar imágenes buenas como la de la Pasión de Nuestro Señor todas las cosas que puedan espolear al hombre a una mayor devoción.»

[283] OSUNA, *Tercer Abecedario*, Tratado 13, capítulo 4, pág. 466b SUNA pudo conocer a RUYSBROECK por los fragmentos de 1512.

alma en que ya ningún apetito ni otras imágenes moran, mora e Amado rigiéndola y gobernándola = in onsen ledighen sine, eer wilde woestine, daer God in leeft, die ons regheert).

Las ideas de Ruysbroeck y de San Juan de la Cruz acerca d la necesidad de vaciar el alma de pasiones y de imágenes, y d llenarla de Dios, coinciden en concepto, procedimiento, expresio nes y terminología. No exageramos, por tanto, al afirmar que l *bloetheit*, concepto fundamental en Ruysbroeck y en Eckart, cons tituye otra de las materias primas, que, combinada con la idea lu liana de la «noche oscura», es algo así como el fermento y la le vadura del concepto de San Juan: *desnudez sin modo y sin me dio*, para exponer filosóficamente la concepción más poética de l *noche oscura del alma.*

V. Aderezo místico y toque místico

1. *Joyas y adornos de la desposada = Cierheit de gheestelijker Brulocht*, de Ruysbroeck.
2. *El toque = gherinen*, de Ruysbroeck.

I

Los místicos españoles, en su riqueza de símiles, llaman ciertas gracias «ornatos», «joyas», etc.: gracias que el divino Es poso otorga a su desposada mística antes del matrimonio espir tual, con el fin de prepararla para este acontecimiento. Y lo hace en diferentes grados y variaciones. Sin embargo, la idea es ta importante que el Padre Crisógono titula un capítulo de su mo nografía sobre San Juan de la Cruz: *Gracias y joyas de despo sada* [284]. Santa Teresa, después de enumerar algunas de estas gr

[284] P. Crisógono de Jesús Sacramentado, *San Juan de la Cru* (Barcelona, 1935), 145-154.

as, concluye simplemente: «Estas son las joyas que comienza Esposo a dar a su esposa y son de tanto valor que no las ponrá a mal recaudo» [285]. Francisco de Osuna recalca la misma idea -la novia y su casa deben hallarse arregladas para recibir a su ivino Esposo—, aunque de manera distinta: lo único que pide rey es una casa desocupada, ya que trae él consigo suficientes lornos para decorarla: «Cuando los príncipes y grandes reyes ienen a posar en alguna casa, luego se desembaraza toda la ca- ı..., porque el rey trae consigo lo que es necesario para su sericio...» [286]. Juan de los Angeles, *vulgarisateur* de Ruysbroeck, emlea la palabra «adorno» en tres sinónimos: *alhaja, ornato, adezo,* de manera parecida a Osuna: «Para entrar el príncipe en la obre casilla del labrador, el labrador... la desocupa de todas sus lhajas... porque el Príncipe trae consigo el ornato y aderezo digno e su persona» [287].

San Juan de la Cruz, en cambio—*ex ungue leonem*—explica ien claro que el *desposorio espiritual* por su misma función es n ornato para el matrimonio espiritual y consiste en que el alma ecibe dones y aderezos espirituales absolutamente necesarios para ecibir a su divino Esposo: «En este vuelo espiritual..., al cual aman desposorio espiritual... comunica Dios al alma grandes coas de sí, hermoseándola de grandeza y majestad, y arreándola de ones y virtudes, y vistiéndola de conocimiento y honra de Dios, ien así como a desposada en el día de su desposorio..., quedando dornada de los bienes que digo» [288]. En otro pasaje el santo basa u símbolo en un texto del Antiguo Testamento: «En el desporio ıay algunas joyas y adornos de la desposada... Fué esto figurado

[285] *Moradas,* libro VI, capítulo 5, pág. 386a.

[286] *Tercer Abecedario,* Tratado IV, capítulo 5, pág. 364a.

[287] *Conquista del Reino de Dios,* Diálogo I, 46a.

[288] *Cántico espiritual,* canción 14, Obras II, 100.

en aquellas doncellas escogidas para el rey Assuero, que... tenían un año, aunque en palacio encerradas, de manera que el medio año se estaban disponiendo con ciertos ungüentos de mirra, y otras especies aromáticas, y el otro medio año con otros ungüentos más subidos, y después desto iban al lecho del rey» [289]. Sentimos que esta imagen es especialmente apropiada por la razón de que el símbolo del amor de desposados coincide teológicamente con una especie de «confirmación», *spiritalis unctio*.

Durante la Edad Media, cuando *unctio* se empleaba como un término de contemplación, el texto últimamente citado, no se interpretó nunca como «ornato», sino precisamente como «unción»; esto sugiere que San Juan de la Cruz se hallaba bajo el hechizo del símbolo ruysbroeckiano del «*Adorno del matrimonio espiritual*». En el texto de Juan de los Angeles, los tres sinónimos de adorno indican una imitación del título del Maestro flamenco: *De cierheit der gheestelijker brulocht*. Aunque no construye realmente su obra principal sobre este concepto, Ruysbroeck vuelve sobre él en todos sus escritos. Para Ruysbroeck, por ejemplo, todo el proceso de transformación (*overformen*) de las potencias del alma en dones efectivos del Espíritu Santo es un proceso de ornamentación y decoración (*cieren*): «Die vreese ons Heren [*timor Domini*] heeft gheciert en overformt die toernighe cracht... [290]. Die goedertierenheit [*pietas*] heeft gheciert met sunderlingher cierheit die begeerlicke cracht der sielen... [291]. Die gave godliker const [*scientia*]... heeft verciert die redelike cracht in der sielen met sonderlingher claerheit» [292]. En este punto la influencia de Ruysbroeck

[289] *Llama de amor viva,* canción 3, verso 3, Obras II, 358.

[290] *Het rijcke der ghclieven,* Werken I, 28.

[291] *Ibid.,* 34.

[292] *Ibid.,* 39.

sobre los españoles parece tan evidente por sí misma que podemos dispensarnos de traer más citas.

2

En la Edad Media los contactos entre Dios y el alma adelantada en el camino de la perfección se conocían con el nombre de *tactus*. San Juan de la Cruz sustituye generalmente la correspondiente traducción española, *tacto*, por uno de esos típicos derivados verbales españoles, *toque* [293], que se aplica también al tocar de las campanas, dándole a la palabra española un sentido específico, casi concreto, desconocido en los textos místicos latinos. Ciñéndose muy de cerca a los textos decisivos de San Juan de la Cruz y muy especialmente a los capítulos 24, 26 y 32 de la *Subida del Monte Carmelo*, el P. J. McMahon intentó dar una definición completa con las mismas palabras del santo: «Estos *toques* son sentimientos espirituales recibidos ya en la voluntad ya en la sustancia del alma. En cuanto sentimientos, no pertenecen al entendimiento; pero frecuentemente e incluso en la mayoría de los casos, de esos toques rebosan en el entendimiento aprensiones, conocimiento e inteligencia» [294].

Aparte la dificultad de entender teológicamente esos «toques», el filólogo se queda sorprendido ante una *catacresis*, figura infrecuente en el estilo del santo, que suele ser de una claridad extrema: «De estos *toques* unos *duran* y... de ellos *redunda* en el en-

---

[293] RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Manual de gramática histórica española* (Madrid, 1929), párrafo 83, 5, pág. 197.

[294] *The Divine Union in the Subida del Monte Carmelo and the Noche Oscura of Saint John of the Cross* (Tes. de la Univ. Catól. de Wáshington, 1941), 82. Véase también *toques* en Fr. LUIS DE SAN JOSÉ, *Concordancias, op. cit.*, 1.061-64.

tendimiento...» [295]. Son estos toques de la más alta calidad espiritual, un contacto directo entre Dios y el alma. Por ello, en la etapa más avanzada del alma hay un *toque que a vida eterna sabe* [296]. «Este toque divino ningún bulto ni tomo tiene... y así este toque... por cuanto es substancial (es a saber de la divina substancia) es inefable» [297]. La última definición que da San Juan de la Cruz del toque, y que no tuvo en cuenta McMahon, es como sigue: «Este toque de centella... es un toque sutilísimo que el Amado hace al alma a veces, aun cuando ella está más descuidada, de manera que la enciende el corazón en fuego de amor, que no parece sino que una centella de fuego que saltó y la abrasó..., emisiones de bálsamo divino... salidas del divino amor... que conforta y sana el alma con su olor y sustancia» [298]. Esta vez el toque no entraña alusiones al agua, sino que es un toque de fuego (*centella, fuego*).

Santa Teresa emplea una variedad todavía mayor de símbolos para encarnar lo que San Juan de la Cruz expresa por medio de la voz *toque*: «... una *cometa* que pasa de presto, o un *trueno* aunque no se oye ruido...; el alma... siente ser *herida* sabrosísimamente, mas no atina, cómo ni quién la hirió..., un *silbo* tan penetrativo para encenderle el alma... Claramente le parece que está con ella su Dios...; en este *fuego* del brasero encendido que es mi Dios, saltaba alguna *centella* y daba en el alma... y al tocar hace aquella operación...; no acaba de abrasar el alma sino ya que se va a encender, muérese la centella» [299].

También en este punto, el único místico de fuera de España

295 *Subida del Monte Carmelo,* libro 2, capítulo 32, Obras I, 258.
296 *Llama de amor viva,* Obras II, 324.
297 *Ibid.,* 327.
298 *Cántico espiritual,* Obras II, 179.
299 *Moradas,* libro VI, capítulo 2, Obras 372a-373b.

que insiste constantemente y todo a lo largo de su obra sobre el toque divino, es Ruysbroeck. Ocasionalmente llama a este toque relámpago (*blixeme*), como Santa Teresa *cometa,* y rayo (*donderslach*), como Santa Teresa *trueno,* y lo explica igual que San Juan de la Cruz como un contacto divino en la sustancia del alma (*eenicheit ons gheests*) y como el medio más íntimo entre el alma y Dios : «Biwilen»—escribe Ruysbroeck—«ghevet god... corte blicke in den gheest rechte als die blixeme dies hemels» [300]. La expresión *die blixeme* aparece otra vez: «Die *blixeme,* dat es dat *gherinen,* dat roert die ziele in ongheduere [deseo] ende toent den hemel der gedachten open, ende dat lief ghecroont in ombegripelijker vrouden. Soe compt die *donderslach,* dat es woet van minnen... [301]. Ende dit es een godlijc rueren ocht gherinen inde eenicheit ons gheests..., dat innichste middel tuschen gode en ons» [302]. Ruysbroeck dice también que este *toque a vida eterna sabe:* «In ons binnenste... daer ghevoleen wij dat ons die gheest gods... stoect [enciende]... Dit... es een eenvuldich afgrondich smaec... Ende in desen smake sijn wij verswolgen boven redene... in die diepe stilheit der godheit... Dat... mach men met ghevoelne weten, ende anders niet» [303]. Hay todavía otra explica-

---

300 *Het rijcke der ghelieven,* Werken I, 67: «Algunas veces Dios echa miradas al espíritu, aunque cortas, como los relámpagos del cielo.»

301 *Ibid.*: «Este relámpago es el fluir que sume el alma en deliquio, abre el cielo al entendimiento y colma el amor de alegría incomprensible. Así se produce el rayo, de suerte que se siente dolor de puro amor.»

302 *De gheestelijke brulocht,* Werken I, 221: «Y es éste un divino toque o fluencia en la unidad de nuestro espíritu...; el medio más íntimo entre Dios y nosotros.»

303 *Van den blinkenden Steen,* Werken III, 25: «En nuestro hondón sentimos que el Espíritu de Dios nos calienta. Es ésta una fruición simple y profundísima... Y en esta fruición estamos nosotros por manera inefable

ción del «toque» de Ruysbroeck: «De gave der smakender wijsheit die den innighen mensche bi wilen soe *gherijnt* ende *ontfunct* in minnen... Want hi hevet een inwindich vernemen ocht ghevoelen in sinen gronde» [304]. Además de lo dicho, el «toque» de Ruysbroeck es variable y progresivo en su calidad, conforme a las etapas místicas. El alma puede quizá sentir el toque como si le viniera directamente de la Divinidad de Cristo: «...een inwindich *rueren* ochte *gherinen* cristi in sire godlijker claerheit in dat innichste ons gheests» [305]. Dicho de otro modo: los fenómenos expresados por los términos ruysbroeckianos *gherinen, rueren, ontfuncken*, así como por el *toque* de San Juan de la Cruz, los experimenta el alma al principio como una invitación al desposorio espiritual y a cada etapa más avanzada aparecen con calidades más refinadas y enamorantes: «Ende dat... vernuwende *gherinen* maect nuwe storme van minnen. Ende die storme sijn recht als donderslaghe, daer dat vier der minnen ute sprinct alse ghensteren [centellas] van blinkenden motale ende als de vierighe blixeme des hemels. Ende dese blixeme valt neder tot inde senlijcke crachte. Ende al dat in den mensche leeft dat wilt op-weert tot in die eningh daer dat *gherinen* der minnen ontsprinct» [306].

---

fundidos con la profunda quietud de la Divinidad... Esto solamente se puede conocer por experiencia y no de alguna otra manera.»

[304] *De gheestelijke brulocht*, Werken I, 225: «El don de la sabiduría infusa que toca al hombre algunas veces tanto y le inflama en amor... Esto es porque tiene una aprensión o sentimiento interior en el hondón del alma.»

[305] *Ibid.*, 196: «un toque interior o influjo de Cristo con su pureza divina en lo más íntimo de nuestro espíritu».

[306] *Van den VII sloten*, Weken III, 111: «Y el renovado fluir acarrea nuevos ímpetus de amor. Y estos ímpetus son a manera de rayos cuando el fuego del amor se eleva como chispas de metal refulgente y como los ardientes relámpagos del cielo. Y este rayo cae en las potencias del sentido

Al identificar los *toques* de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz con los *gherinen, anroeren* y *ontfuncken* ruysbroeckianos como hispas o centellas de la hoguera misma del amor divino, que eniende en anhelo inextinguible de la unión permanente con Dios, ompartimos la opinión teológica de Dom J. Huijben, quien enuentra la misma fórmula tomística aplicable a Ruysbroeck y a los ıísticos españoles: «La 'touche divine qui nous entraîne en Dieu' st le moyen formel de cette connaissance supérieure, expérimenıle... dans l'ombre de Dieu» [307]. El Padre L. Reypens, sintetiındo los textos decisivos de Ruysbroeck, deduce esta definición del ›que: «La touche divine... est une motion spéciale, passivement ‹périmentée. Elle se produit au fond des facultés supérieures... eci a lieu chaque fois que les puissances supérieures, portées par ı touche divine à la recherche et à l'approche de Dieu, qui dans ›n être propre leur est inaccessible, se rendent pour livrer leur ›nd à l'action divine dans l'expérience passive» [308]. Y este destaıdo conocedor de Ruysbroeck llega a la siguiente conclusión: «La ›uche divine' [de Ruysbroeck]... ne coïncide pas avec les touches : Saint Jean de la Croix» [309]. Yo creo que lo que más arriba he ılificado de *catacresis* de San Juan de la Cruz (un toque, una cenlla *redunda*) no sólo explica la falta de coincidencia total, sino ıe prueba sin dejar lugar a duda que la versión latina de Surio la fuente del «toque» de San Juan de la Cruz. Lo que se trata : saber es el sentido, la etimología y el símbolo de la palabra *ıerinen*. Tiene Ruysbroeck este rasgo distintivo, que se esfuerza

---

todo lo que vive en el hombre aspira y tiende a lo alto hacia aquella idad donde tiene su origen el fluir del amor.»

[307] *EC* 17 (1932) II, 241, aludiendo a la *Summa* I.ª II.ªᵉ q. 180a ad 1.

[308] L. Reypens, *Nuit de l'esprit* 79.

[309] *Ibid.*, 79.

por utilizar solamente unos pocos símbolos y por desarrollarlos hasta el final, mientras que los españoles recurren a nuevas metáforas para hacer las cosas lo más claras posible, conforme a su realismo práctico. El toque es para ellos un relámpago, una centella, una herida, un trueno, un silbo penetrante, o un cometa; pero el símbolo central y todas las metáforas están en el mismo nivel.

Ruysbroeck emplea imágenes nebulosas como auxiliares en torno a su símbolo central: *gherinen*. Utiliza a veces esta palabra conforme a su sentimiento lingüístico del flamenco medieval en el sentido de *aanraken* (tocar) [310] y en esos casos la interpreta por *anroeren*, traduciendo así el *berüeren* del Maestro Eckart: «Gotes geburt in der sêle ist niht anders denne ein sunderlîchez berüeren in einer sunderlichen himmlischen wise» [311]. Pero normalmente emplea la palabra *gherinen* en el sentido del medio alto alemán, es decir, en el sentido de *rinen* (fluir, redundar) de Eckart: «...der êwige gotes sun... rinet mit seiner liebe in das enge enœte der sêle» [312]. Y el gran creador del idioma flamenco identifica incluso el infinitivo sustantivado *het gherinen* con el alemán *das Gerinne* y con todas sus acepciones: (1) «Das Rinnen», (2) «Der Ort des Rinnens», (3) «rinnende Flüssigkeit», (4) «künstlich angelegter Wasserlauf», (5) «collectiv, mehrere Kanäle» [313].

Debemos recordar aquí el símbolo de la fuente, del que es inseparable el *gerinen*, el fluir en el alma y el fluir del alma. Por consiguiente, el *gherinen* lógico en el sentido de «toque» es para Ruysbroeck no una centella del fuego divino, como en Santa Teresa, sino un gotear de agua de la fuente divina en la sustancia

---

[310] Verwijs en Verdam, *Woordenboek*, s. v. *gerenen* 1538.

[311] K. Berger, *Ausdrücke der Unio mystica* 60.

[312] *Ibid.*, 58.

[313] Jacob Grimm y Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch* (Leipzig 1897) 3.707.

lel alma. La misma vena divina gotea sobre el alma: «Soe vloet le gracie gods in die hoochste crachte... rechte als eene levende vallende adere ute eenen levenden gronde der rijcheit gods. *Ende lit es dat gherinen, dat ic meyne...*, dit is dat leste middel uschen gode ende de creatuere»[314]. En este desarrollo simbólico le la fuente viva, cuyas gotas divinas encienden el alma, Ruysbroeck io pudo ser comprendido por San Juan de la Cruz porque la tralucción latina de Surio había borrado la distinción entre los dos *herinen.* Por su parte, Surio no sospechó siquiera los sentidos lel medio alto alemán, que no podía conocer en 1522. Así Surió lespojó al verbo *gherinen* de su simbolismo original y lo vertió inistintamente por *tactus,* sin diferenciar aquel doble sentido.

Además hay que decir, en descargo de Surio, que el copista del ıanuscrito F tampoco comprendió a derechas la arbitraria semánica de Ruysbroeck y sustituyó, en pasajes donde esperaríamos una ermeación divina del alma de mayor duración que la del *tactus,* l *gherinen* ruysbroeckiano por *gheriven.* Este *gheriven* hace siemre un sentido vago, pues significa *aangenam zijn, behagen*[315]. 'ero Surio siguió uno de los manuscritos con la lectura *gerinen* y i bien penetró en el sentido de *bloetheit,* sin embargo falló de ıala manera en el de *gherinen.* Vemos los esfuerzos estereotipados ue realiza por verter correctamente *gherinen,* acudiendo para ello lternativa y desesperadamente a *tactus, contactus, attactus.* Así, aduce *dat uitvloeyende gherinen* por *tactus emanans,* cuando deiera ser *effluxus* o *effluentia*[316], y de esa manera desfigura paajes enteros, por ejemplo:

---

314 *De gheestelijke brulocht,* Werken I, 196-197: «Así fluye la gracia e Dios en las potencias supremas... como una vena de agua viva que rota del fondo vivo de la riqueza de Dios. Y éste es el fluir que digo... ste es el último medio entre Dios y las criaturas.»

315 VERWIJS EN VERDAM, *Woordenboek* 1.551.

316 SURIO, *Rosbrochii Opera Omnia,* 387.

Ruysbroeck	Surio
So *vloeit* de gracie gods in die hoochste crachte met rivieren... Ende si houdet hare in eenicheit ons gheests *als een fonteyne ende si walt*... Ende dit es dat *gherinen*... Ende dit *gherinen* doeghet ende lijdet de creatuere, want hier es eeninghe der overster cracht in eenicheit des gheests... In eenicheit des gheests, *daer dese adere walt*..., die verlichte redene, ende zonderlinghe de minnende cracht ghevoelt dat *gherinen* [317].	Ita Dei gratia in vires supremas suis quibusdam rivulis *emanat*... Ac in spiritus unitate *instar fontis sese continens* in eadem ebullit. Et hic ille *contactus* est. Hunc autem *attactum* creatura patitur quandoquidem vires supremae in spiritus unitatem copulantur... In hac spiritus unitate, ubi huius *venae scatebra ebullit*..., ratio illuminata, maxime vis amativa, *tactum* hunc sentit et percipit [318].

Quizá fué este pasaje de la errónea traducción de Surio el que hizo que San Juan de la Cruz vacilase entre un «toque» y un «redundar» de una fuente cristalina, para simbolizar sus propias experiencias. Al mezclar ambas imágenes, cometió la enmarañada catacresis de toques «que duran» y «que redundan»: «Toques

---

[317] *De gheestelijke brulocht,* Werken I, 196-197: «Así fluye en corrientes la gracia de Dios en las potencias supremas... Y las trae a la unidad de nuestro espíritu como una fuente borbolleante... Y esto es el fluir.

Y este fluir es sentido y experimentado por las criaturas, cuando las potencias supremas están ligadas en la unidad del espíritu... En la armonía y concordia del espíritu, donde hierve y borbollea esta vena, es donde el entendimiento iluminado y sobre todo la voluntad sienten este fluir.»

[318] SURIO, *Rosbrochii Opera Omnia,* 348.

[que] duran más...; son sentimientos... No pertenecen al entendimiento, sino a la voluntad... Pero... muchas y las más veces, *de ellos redunda en el entendimiento aprensión y noticia e inteligencia...* De estos sentimientos así de los de la voluntad como de los que son en la sustancia del alma... como digo, *redunda* en el entendimiento *aprensión de noticia...* lo cual suele ser un *subidísimo sentir* de Dios... en el entendimiento..., al cual *no se puede poner nombre* tampoco como al sentimiento de donde *redunda*» [319].

Aun cuando San Juan de la Cruz no hubiese utilizado la traducción de Surio, sino la otra versión latina que existía entonces, hecha por W. Jordaens, las cosas no hubieran sido diferentes, porque Jordaens traduce igual o peor que Surio. Sirvan de ejemplos de total desacierto en la traducción: *dat uitvloeyende gherinen gods* que vierte por *effluens dei tactus; dit intreckende* que interpreta por *intractivus contactus* y *dieper crighen* (moderno: *heftig streven*) *in dat gherinen* traducido por *amplius divino tactui inhiare.* Por supuesto que la idea de Ruysbroeck en este pasaje es la de que Dios es como un mar con su flujo y su reflujo.

Ruysbroeck	Jordaens
Ende hier ave comt ongheduer van minnen want dat *uitvloeyende gherinen* gods stoect onghe-	Et inde amoris impatiens aestuatio suscitatur. Ipse enim *effluens dei tactus* nos ex nobis ab-

[319] *Subida del Monte Carmelo,* libro 2, capítulo 32, Obras I, 258-259. Es interesante ver cómo San Juan de la Cruz considera que el tipo más alto de *toque* es el *gherinen* sin nombre, sin figura, «sin esencia», en el sentido del medio alto alemán, y no trata de encontrarle un nombre nuevo, engañado por el *tactus* de SURIO, empleado indistintamente. Pero aun así, San Juan entendió completamente el sistema de RUYSBROECK, mientras que GERSON lo malentendió, por haber utilizado la versión de JORDAENS, que era peor. Cf. W. H. BEUKEN, *Ruusbroec en de middeleeuwse mystiek* (Utrech: Spectrum, 1946), pág. 96.

duer... Maer *dat intreckende gherinen* vertert ons ute ons selven... Ende *in dit intreckende gherinen* ghevoelen wij dat god wilt dat wij sijne sijn... want alle die rivieren der ghenaden gods vloeyen... Ende soe wij dieper crighen in dat *gherinen* gods, soe doet ons die *vloede* sijnre soeticheit meer doorvloeyen ende overvloeyen.

sumit... *In hoc autem intractivo contactu* sentimus deum velle suos nos esse... Fluunt enim omnes rivuli bonitatis divinae... Et quo amplius divino *tactui* inhyamus, eo magis suae dulcedinis *flumina* nos transfluunt atque perfundunt [320].

A pesar de esas faltas, sigue en pie el hecho de que el símbolo de «la fuente que mana y corre» y «los toques que redundan» permanecen vinculados en San Juan de la Cruz de manera extraña y poética.

VI. Metáforas típicas ruysbroeckianas relativas a la unión divina y a la vida del Espíritu Santo en el alma

1. Distintos verbos que expresan la unión mística: absorber, reclinarse, aspirar.

(a) Caerse al sueño	ontslapen
engolfarse anegarse, zabullirse	ontsinken in die grondelose diepheit, verswolgen worden (Surio: intro trahi, submergi, absorbi)
ser tragado	gheeten worden (Surio: vorari et consumi)

[320] Ph. Muller, *Jan van Ruysbroeck, Van den blinkenden steen met W. Jordaens latijnsche vertatling* (Studien en tekstuitgaven 4, Leuven, 1921), 88-91: «Y después viene el arrobamiento en amor, pues el desbordante fluir de Dios excita el arrobamiento... Sin embargo, este fluir

morirse, ser matado	vollsterven
entrar en la mar de Dios	vlieten in de grondeloese zee der godheit
b) echarse, reclinarse sobre el pecho del Amado	miniclijk neighen
c) aspirar	gheesten

2. La vida del alma después del matrimonio místico: la llama devoradora.

La llama que consume, llama de amor viva	de hitte die ons verbeeren ende versmelten doet; die onghemetene vlamme der minnen [320] bis.

I

Los místicos españoles tienen en común con Ruysbroeck varias metáforas de tradición medieval para indicar la unión mística, tales como la del aire traspasado por el sol, la de la lucecita que se junta con otra luz mayor, la del hierro que se pone incandescente con el fuego, el madero que en el fuego se vuelve fuego. Estas metáforas derivan de fuentes comunes. Pero hay algunas, sin embargo, que parecen ruysbroeckianas y eckartianas por definición, siendo lo más probable que llegasen a los escritores españoles a través de Ruysbroeck. Son éstas aquellas metáforas peculiares que expresan absorción pasiva en Dios, y que llaman la atención del lector por su singular profundidad y belleza. Cuando Juan de los

nterior nos arrebata de nosotros mismos... Y en este fluir interior sentimos que Dios quiere que seamos propiedad suya..., pues fluyen todas las orrientes de las gracias de Dios. Y cuanto más profundamente caemos entro de esta fluencia divina, tanto más nos empapa y sumerge el torrente de su dulzura.»

[320] bis «El calor que nos enciende y funde con él; la llama de amor n mesura.»

Angeles, imitador consciente de Ruysbroeck, comenta aquel paso del *Cantar de los Cantares* 5, 8: *Adjuro vos, filiae Hierusalem,* describe la situación del alma sosegada que queda dormida y es inundada por las aguas del Nilo Divino:

Digo que puesta el alma en su sosiego
Espere a Dios cual ojo que cayendo
Se va sabrosamente *al sueño ciego*...
Ella verá con desusado estilo
Toda *regarse y regalarse junto*
De un salido de Dios, sagrado Nilo [321].

Es casi lo mismo que dice Ruysbroeck: «Hier-na volcht... *een ontslapen in gode;* dat es daer die gheest hem selven ontsinct...» [322]. «Ende soe wij diepere crighen in dat gherinen gods, soe ons *die vloede* sijnre soeticheit meer *doervloeyen ende overvloeyen*...» [323] Juan de los Angeles, comentando en otro lugar el mismo pasaje del *Cantar de los Cantares,* cita dos versos que nos dice haber oído con frecuencia de labios de Bernardino de Laredo:

¡Quién me diese navegar
Y engolfado no remar! [324].

La unión mística concebida como un engolfarse en las aguas divinas reaparece y de una manera más drástica en San Juan de la Cruz, al comentar el santo el pasaje del *Cantar de los Cantares*

---

[321] Juan de los Angeles, *Obras místicas,* Introducción xii.

[322] *Van den blinkenden Steen,* Werken III, 40: «A esto sigue un adormecerse en Dios; eso sucede cuando el espíritu se sumerge en sí mismo.»

[323] *Ibid.,* 32-33: «Y cuando nos sumergimos más profundamente en el fluir de Dios, las olas de su suavidad nos penetran más y más.»

[324] *Conquista del Reino de Dios,* Diálogo VIII, 128a.

8, 2: «¡Oh dichosa alma!... Estás tú tan *engolfada* e *infundida,* que eres... el pozo de las aguas vivas que corren con ímpetu del monte Líbano que es Dios» [325]. Para Luis de León, la unión es como si en ella el alma se engolfase y anegase en un mar de dulzura divina, aunque el contexto no sea estrictamente místico:

Aquí el alma *navega*
Por un mar de dulzura y finalmente
En él así *se anega*
Que ningún accidente
Extraño o peregrino oye y siente [326].

Escribe en otro sitio Juan de los Angeles: «Como quien *se zabulle* en el agua... así ella [el alma] se encierra dentro de sí y *se zabulle en Dios»* [327], o en términos mucho más enérgicos: «...*Ser todo tragado de Dios* y transformado en El...; derretirse y renovarse de continuo en El» [328]. Santa Teresa afirma: «Acá [en el matrimonio espiritual] es como si cayendo del cielo un río... adonde queda hecho todo agua, que no podrán ya dividir ni apartar cuál es el agua del río o la que cayó del cielo o como si un arroico pequeño *entra en la mar,* no habrá remedio de apartarse» [329].

Estos motivos del alma que llega a verse engolfada, tragada y absorbida por el mar divino son en realidad como ecos del motivo ruysbroeckiano que aparece a cada paso: «Overmids die overforminge gods ghevoelen wij ons *verswolghen* in een grondeloes abis... [330].

---

[325] *Llama de amor viva,* Obras II, 346.

[326] LUIS DE LEÓN, *De la vida del sabio* (edición de Schlüter-Storck. Obras poéticas, Munster, 1853, pág. 20).

[327] *Conquista del Reino de Dios,* Diálogo X, 145a.

[328] *Ibid.,* Diálogo I, 44b.

[329] *Moradas,* Obras 412a.

[330] *Van den blinkenden Steen,* Werken III, 30: «Mediante esta transformación divina nos sentimos arrebatados a un abismo sin fondo...»

So ghevoelen wij dat onse ghescapen leven... *weselijc* hemselven *ontsinckende* es in sijn eewich leven ...[331]. Dit *ontsincken* es ghelijk den rivieren die sonder ophouden ende sonder wederkeren altoes *vlieten in de zee*... [332] [Soe] mocht men merken menich wonder in der *grondeloser zee* der godheit... [333]. Sine godheit es een *wiel* [afgrond, kolk] sonder gront; hi blivet verdoelt die daer inne comt.» [334].

Los ejemplos españoles citados hasta aquí carecen del elemento tremendo de un Dios insondable que engolfa al alma en un goce insondable de grandeza. La voz española suena más bien en un tono menor de quietud y sosiego. Pero con «Mi amado—los ríos sonorosos» [335] de San Juan de la Cruz, alcanza plenamente el tono mayor de Ruysbroeck, pues el santo comenta así sus propios versos: «De tal manera se ve el alma embestir del torrente del Espíritu de Dios... que le parece que vienen sobre ella todos los ríos del mundo... es un henchimiento tan abundante que no solo le parece sonidos de ríos, pero aun poderosísimos truenos» [336]. Esto es ni más ni menos la medula y sustancia de Ruysbroeck al expresar la fuerza superabsorbente de Dios que traga al alma en su poder:

De onghemetene minne
Si brandet in allen zinne...

[331] *Het rijcke der ghelieven,* Werken I, 30: «Así sentimos que nuestra vida creada se hunde por su misma esencia en su vida eterna...»

[332] *Van den blinkenden Steen,* Werken III, 26: «Este hundirse puede compararse a corrientes que incontenibles y sin retorno fluyen al mar.»

[333] *De gheestelijke brulocht,* Werken I, 181: «Así puede uno experimentar muchas maravillas en el mar sin fondo de la Divinidad.»

[334] *Van den XII beghinen,* Werken IV, 61-62: «Su divinidad es un abismo sin fondo; quien cae en él, queda perdido en Dios.»

[335] *Cántico espiritual,* canción 14, Obras II, 105.

[336] *Ibid.*

Dus werden si [men] *doergoten*
Ende in onwisen *vervloten*
Inder woestinen demsterheyt... [337].
Soe werdet hi [de mensch] *doervloyet*
Ende altemale *doergroeyet*
In lichte der waerheyt [338].

El paralelo más sorprendente entre los españoles y Ruysbroeck es éste: uno y otros llevan su idea de la absorción en Dios y por Dios hasta el punto de la aniquilación de los últimos elementos no divinos en el hombre (*anonadamiento, muerte de espíritu* = *volsterven*). Y llegan a las veces a tal extremo que se creen obligados a prevenirse contra la posibilidad de una interpretación panteísta. La muerte mística es vida porque el alma absorbida, en virtud de la misma absorción, participa de la vida divina; porque «el alma vive muriendo hasta que matándola el amor la haga vivir vida de amor, transformándola en amor» [339]. La muerte mística es «muerte do el vivir se alcanza» [340]. Nos hallamos aquí en la divisoria entre el retruécano metafísico oriental de Lulio y la profunda filosofía ruysbroeckiana del «volsterven om te vercrighen den

---

[337] *Het rijcke der ghelieven,* Werken I, 88.

«El amor sin mesura
Arde en todos los sentidos del alma...
Por él los hombres son transverberados
Y fundidos sin modo
En la oscuridad del desierto.»

[338] *Ibid.,* 80:

«De este modo el hombre se funde
Y al propio tiempo se trasciende en la luz de la verdad.»

[339] San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual,* canción 7, Obras II, 59.
[340] Santa Teresa, *Vivo sin vivir en mí,* Obras 641.

hoochsten seghe [victoria] in... minnen» [341]. Juan de los Angeles, vulgarizador de Ruysbroeck, con sus graves explicaciones inclina la balanza a favor de los místicos norteños como fuente: «Yo en mí muero... y si vivo es porque, reamándome la cosa amada me da vida... Dichosa muerte a la cual se siguen dos vidas... y no teniendo sino sola una vida antes que amase, mediante una muerte tengo dos vidas» [342]. Es ésta la más exacta copia y la más prosaica de uno de los conceptos fundamentales de Ruysbroeck: «Dat hooghste dat men ghewaerden mach: dat es stervende leven ende levende sterven uut onsen wesene in onse overwesende salicheit..., want wi leven *met* gode ende wi sterven *in* gode... Salich sijn die doode die aldus leven en sterven» [343].

Otra metáfora llamativa común a San Juan de la Cruz y a Ruysbroeck es la del alma que se reclina y apoya en el Amado y viceversa. Francisco de Osuna nos da la clave de esta metáfora, al comparar la dicha de la unión con la de aquel momento en que San Juan se vió favorecido en la última cena con poder reclinar su cabeza sobre el pecho del Señor: «El callar de nuestro entendimiento se hace en Dios, cuando se transforma en El toda el ánima y gusta abundosamente la suavidad suya, en la cual se adormece..., lo cual acontesció a San Juan cuando después de la cena se echó sobre el pecho del Señor, y por entonces calló todo lo que sintió» [344]. Este mismo goce de la unión expresan los famosos

---

[341] *Van den blinkenden Steen,* Werken III, 19: «Morir completamente para adquirir la más alta victoria de amor.»

[342] *Lucha espiritual* 354a.

[343] *Eeen spieghel der ewigher salicheit,* Werken III, 216-217: «Lo más grande que se puede experimentar es vivir muriendo y morir viviendo, trasvasándonos de nosotros mismos en la beatitud transformante..., pues así vivimos y morimos en Dios... Son dichosos los muertos que de este modo viven y mueren.»

[344] *Tercer Abecedario,* Tratado 21, capítulo 4, pág. 565.

versos del poeta carmelitano con palabras y en una atmósfera del *Cantar de los Cantares:*

Entrádose ha la Esposa
En el ameno huerto deseado
Y a su sabor reposa
El cuello reclinado
Sobre los dulces brazos del Amado [345].

Pero como el regalo de las caricias es mutuo en el *Cantar de los Cantares,* San Juan de la Cruz no deja de presentarnos al final de *En una noche oscura* el otro aspecto del «reclinarse», es a saber, al Amado apoyándose en la amada:

En mi pecho florido
Que entero para él solo se guardaba,
Allí quedó dormido,
Y yo le regalaba
Y el ventalle de cedros aire daba [346].

Este concepto del reclinamiento recíproco enlaza el símbolo de San Juan de la Cruz con el *miniclike neighen* y *ghebrukelic neighen* [347] de Ruysbroeck, donde hay también reciprocidad en el reclinarse y significa la suprema intimidad entre Dios y el alma: «Want wij ghevoelen een... ute-*neyghen* in eene anderheit... dit is dat innichste ende dat verborghenste onderscheet dat wij tuschen ons ende gode ghevoelen moghen [348]. God... *neyghet* hem

[345] *Cántico espiritual,* canción 28, Obras II, 506.

[346] *En una noche escura,* estrofa 6, Obras II, 502.

[347] *Van den gheestelijken tabernakel,* Werken II, 364.

[348] *Van den blinkenden Steen,* Werken III, 27: «Pues sentimos una inclinación hacia una otreidad... es ésta la más profunda y secreta distinción que podemos sentir entre Dios y nosotros.»

in ons... ende onse gheest... *neyghet* hem in gode... Hier wert de mensche van minnen beseten, dat *hi sijns selfs... moet vergheten ende niet en weet dan minne*» [349], exactamente igual que en San Juan de la Cruz:

Quedéme y *olvidéme*
El rostro recliné sobre el Amado [350].
Mi alma se ha empleado
Y todo mi caudal en su servicio...
Que ya *sólo en amar es mi ejercicio* [351].

Todavía hay algo más. El abrazo de Dios y del alma, expresado por las metáforas *reclinarse* y *neighen,* se efectúa mientras «El ventalle de cedros aire daba» [352]; mientras se conjura al austro: «Ven, Austro, que recuerdas los amores, aspira por mi huerto» [353]; mientras «el aire de la almena... todos mis [= del alma] sentidos suspendía» [354]; y se siente sin cesar «El aspirar del aire» [355]. El mismo San Juan de la Cruz explica este *aspirar del aire* por el hecho de que el abrazo amoroso de Dios significa que el alma participa en la vida de la Trinidad y, por tanto, el amor debe ser el *aspirar del aire,* es decir, el aspirar del Espíritu Santo, viento de Pentecostés, que hace posible el *respirar* del alma como respuesta amorosa a este aspirar: «Este aspirar del aire es una habilidad

349 *De gheestelijke brulocht,* Werken I, 200: «Dios se inclina hacia nosotros y nuestro espíritu se inclina hacia Dios... Aquí queda el hombre poseído de amor, de suerte que ha de olvidarse de sí mismo y de ninguna otra cosa entiende más que de amor.»

350 *En una noche escura,* estrofa 8, Obras II, 502.

351 *Cántico espiritual,* canción 20, Obras II, 505.

352 *En una noche escura,* estrofa 6, Obras II, 502.

353 *Cántico espiritual,* canción 27, Obras II, 506.

354 *Ibid.,* estrofa 7, Obras II, 502.

355 *Cántico espiritual,* canción 39, Obras II, 508.

ue el alma dice que le dará Dios allí en la comunicación del Espíritu Santo; el cual, a manera de aspirar, con aquella su aspiación divina muy subidamente levanta el alma y la informa y abilita para que ella aspire en Dios la misma aspiración de amor ue el Padre aspira en el Hijo, y el Hijo en el Padre, que es el ıismo Espíritu Santo que a ella le aspira en el Padre y el Hijo n la dicha transformación para unirla consigo» [356]. Ahora comrendemos que el aspirar del aire, «el silbo de los aires amoroos» [357], es el aura y brisa amorosa del Espíritu Santo, que tiene ue acompañar el *reclinarse* del amante espiritual como el *dulce re regalado* de Ruysbroeck acompaña su *neighen:*

Siet, daer beghint een verstandich staren
En een minlic neyghen *in eene salighe soete lucht:*
daer is wiselose minne vollbracht [358].

De igual manera se alza del pasaje de los *aires amorosos* de San ıan de la Cruz una amorosa música, nupcial y divina:

Mi Amado...
El silbo de los aires amorosos...
La música callada,
La soledad sonora.

omenta el santo: «Y llama [el alma] a esta música callada, porıe es inteligencia sosegada y quieta sin ruido de voces... Y así ce que su Amado es esta música callada, porque en él se conoce

---

[356] *Ibid.*, 267.
[357] *Ibid.*, canción 14, Obras II, 504.
[358] *Van den XII beghinen*, Werken IV, 25:

«Ved aquí que empieza una visión intelectual
Y una inclinación amorosa en un aire dulce y beatífico.
Aquí se alcanza el amor sin forma y sin figura».

y gusta esta armonía de música espiritual; y no sólo eso, sino que también es la soledad sonora... para las potencias espirituales»[359]. Después de haber simbolizado en el aspirar del aire la vida pneumática del Espíritu Santo en el alma amante, el poeta carmelita simboliza esta misma vida divina en una sosegada música y una amorosa armonía en el silencio y soledad—porque no la oyen los sentidos—. Ruysbroeck nos presenta el mismo desarrollo: Ruysbroeck interpreta el intercambio amoroso de miradas y abrazos en la unión como dos flautas divinas que suenan sin necesidad de notas ni de tono—porque el Espíritu las toca insuflando en ellas su viento de Pentecostés:

Want verstandic staren en minlic neyghen
Dat sijn twee hemelsche pipen
Die luden sonder tone en sonder note...,
Want die heylighe Gheest blaest den wynt
Daer si mede luden[360].

Reclinarse sobre el Amado, recibir el beso amoroso del aspirar del Espíritu, olvidar todo lo que no sea él, esto es para San Juan de la Cruz «un *respiro* suave de amor y vida *en el espíritu,* una sustancial comunicación del espíritu»[361], y para Ruysbroeck «een

---

[359] *Cántico espiritual,* canción 14, 15, Obras II, 117.

[360] *Van den XII beghinen,* Werken IV, 25:

«Pues la visión intelectual y la inclinación amorosa
Son dos silbatos celestes
Que tocan sin tono y sin notas...
Pues el Espíritu Santo sopla el viento
Con que puedan sonar.

[361] *Llama de amor viva,* citado por el P. Crisógono de Jesús Sacramentado, *San Juan de la Cruz. Su obra científica y su obra literaria* (Madrid, 1929), II, 132.

ntgheesten in gode ende een sijn met heme» [362]. «Daer ghevoelen i ons... ghegheest met gode ende ontgheest in gode... ende overgeest in sijnre minnen» [363]. El *spirare* de Surio recogió todos los iatices del *gheesten* ruysbroeckiano y a él hay que atribuir tamién los matices místicos que ha dado San Juan a *aspirar, respiro espíritu.*

Finalmente, ambos místicos coinciden en la adopción del ver- como medio de expresar la dicha y el regalo de reclinarse en Amado, de aspirar al Amado y de morir en el Amado, es decir, olvidarse de sí mismos:

San Juan: El rostro *recliné sobre el Amado.*
Cesó todo, y dejéme
Dejando mi cuidado
Entre las azucenas olvidado [364].

Ruysbroeck: Die in Overwesen *neyghen...*,
Dat eenvuldighe scinen
Ontfaen se met den bliden [goce]
Verre in der verlorenheyt [365].

Podemos decir resumiendo: los místicos españoles y especialente San Juan de la Cruz, emplean expresiones de variada com-

[362] *Van VII Trappen*, Werken III, 263: «Un perderse el espíritu Dios y ser una cosa con Él.»

[363] *Een spieghel der ewigher salicheit*, Werken III, 207-208: «Aquí ntimos nuestro espíritu movido por Dios, transfundido en Dios y sobregido por su amor.»

[364] *En una noche escura,* estrofa 8, Obras II, 502.

[365] *Het rijcke der ghelieven*, Werken I, 74:

«Los que se reclinan sobre la Esencia,
Esta apariencia sencilla
La reciben junto con las beatitudes
Lejos en el abandonamiento.»

plejidad para la *unio mystica,* expresiones que implican un ser absorbido o engolfado, un morir en Dios, un aspirar a Dios, un apoyarse y reclinarse en Dios. Y al hacerlo así, siguen modelos norteños y sobre todo a Ruysbroeck.

2

De entre todos los místicos españoles es San Juan de la Cruz el único que intenta decirnos algo acerca de la vida mística del alma después de haberle sido otorgada la más alta gracia mística —el matrimonio místico—y antes de la muerte natural. Según el santo, se desarrolla una forma particularmente alta de respuesta amorosa al Esposo divino, que se siente como una nueva llama en la gran llama, enteramente consumidora, del Espíritu Santo, encendida una vez en la centella y de la centella del alma capaz de divinización. El propio santo lo aclara de la manera siguiente: «En este encendido grado... habla el alma aquí, ya tan transformada y calificada interiormente en fuego de amor que no sólo está unida en este fuego, sino que hace ya viva llama en ella. Y ella así lo siente... ardiendo en su llama» [366]. El santo poeta ha distinguido estas dos llamas en sus versos con otra imagen todavía, al decir que las cavernas del alma, oscuras en un tiempo, están ahora tan brillantemente iluminadas que reflejan la luz y el calor del amor divino en una respuesta de amor:

¡Oh llama de amor viva
Que tiernamente hieres
De mi alma en el más profundo centro!...
¡Oh lámparas de fuego
En cuyos resplandores

---

[366] *Llama de amor viva.* Prólogo, Obras II, 285.

Las profundas cavernas del sentido
Que estaba oscuro y ciego
Con extraños primores
Calor y luz dan junto a su querido! [367].

Esta nueva llama actual se levanta cada vez que se remueve el an horno del amor divino, en que arde y se consume el alma; ese hornagueo siéntelo el alma como una *regalada llaga:*

¡Oh regalada llaga!...

\presúrase la llama del alma y sube de punto con vehemencia modo que un encendido horno o fragua, cuando le hornaguean trabucan el fuego y afervoran la llama» [368]. Esta idea de la llama ıe se aviva en respuesta al hornagueo del fuego del horno, comırtiendo sus cualidades de calor y luz, de amor y visión, consuye también una añadidura simbólica al antiguo símbolo de Hugo San Victor, en el cual todo el proceso de la purgación del alma ır la llama devoradora y purificadora se compara a un madero diendo en todas sus etapas. Hugo termina su comparación con tas palabras: «Postquam autem incendio id quod exurendum, ncrematum est..., tum omnis fragor decidit et strepitus sopitur que illa flammarum spicula e medio sublata tolluntur saevusque e et vorax ignis cunctis sibi subjectis et amica quadam similitune concorporatis in alta se pace silentioque componit» [369]. La isma sublimación de la vida ascética en la vida mística ha sido nbolizada a través de los siglos en el símil del madero que se conırte en llama. Puede encontrarse este símbolo en Giordano da

---

367 Poema: *Oh, llama de amor viva,* canción I, 3, Obras II, 286. ase nuestro cap. VIII.

368 *Ibid.,* 320.

369 *In Ecclesiasticum homilia I* (PL 175, 117).

Pisa [370], en Luis de León [371], en Malón de Chaide [372] y en San Juan de la Cruz mismo [373]. Pero es San Juan de la Cruz el único en continuar este símbolo conforme a sus particulares experiencias y su doctrina acerca de la nueva llama: «Aunque habiendo entrado el fuego en el madero le tenga transformado en sí y esté ya unido con él, todavía afervorándose más el fuego y dando más tiempo con él, se pone mucho más candente e inflamado hasta centellear fuego de sí y llamear» [374].

El alma se convierte de esta suerte en llama de amor más pura, porque se consume por amor: «La llama que consume y no da pena» [375]; y alcanza la casi perfección: «El consumar significa aquí acabar y perfeccionar» [376]. Es una ardiente consumación en la muerte y el goce eterno: «Es gran negocio para el alma ejercitar en esta vida los actos de amor, porque *consumándose* en breve no se detenga mucho acá o allá sin ver a Dios» [377].

También en esta cuestión hay solamente un místico anterior al siglo XVI que habla de la vida mística postmatrimonial: Ruysbroeck. Y lo que todavía es más importante, lo hace con las mismas implicaciones metafóricas que San Juan de la Cruz, en seis detalles concretos:

1. La llama devoradora del Espíritu Santo después de su

---

[370] *Predica del 24 ottobre 1305* (edición de Arrigo Levasti, Mistici del Ducento e del Trecento, en I Classici Rizzoli, Milán-Roma, 1935, 521-522).

[371] *Nombres de Cristo* I, 239 y II, 235.

[372] *La conversión de la Magdalena* (Biblioteca de Autores Españoles 27, Madrid, 1853), 359.

[373] *Noche escura*, libro II, capítulo 10, Obras I, 500.

[374] *Llama de amor viva*, Prólogo, Obras II, 284.

[375] *Cántico espiritual*, canción 39, Obras II, 508.

[376] *Ibid.*, 274.

[377] *Llama de amor viva*, Obras II, 312-13.

operación de purificación pasiva, todavía sigue acendrando el alma.

2. Comunica a un mismo tiempo luz y calor (*luz y calor = licht ende vier*) a la madera inflamada (*madero = olyen*), el alma.
3. La llama devoradora absorbe el alma.
4. Una nueva llama significa la respuesta amorosa del alma a Dios.
5. Hay la metáfora de la luz reflejada por las cavernas de la montaña.
6. La llama del fuego del Espíritu Santo, mayor que la del alma, se representa por el mismo símbolo del horno.

Véanse los detalles:

1. El fuego acendrador y purificador del Espíritu Santo continúa consumiendo y fundiendo el alma después de todo el proceso ascético y contemplativo: «Ende hier-ome, alse wij gheclommen sijn met Jhesumme op den berch onser onghebeeltheit, eest dat wij hem dan na-volgen met eenvoudighen ghesichte..., met ghebrukelijker neyghingen [matrimonio místico], soe ghevoelen wij *de sterke hitte* des heilichs gheests, die ons verberren ende versmelten doet... [378] Daer God's minne onse minne verteert [379], daer comt de gheest ons heren alse een gheweldich vier dat al verberrent end al verteert... in hem, alsoe dat de mensche... en

[378] *Van den blinkenden Steen,* Werken III, 38: «Y cuando con Jesús hemos llegado al monte de nuestra transfiguración, entonces debemos seguirle con simple mirada..., con beatífico abrazo; así sentimos el gran calor del Espíritu Santo que nos inflama y funde.»

[379] *Van den gheestelijken tabernakel,* Werken II, 295: «Cuando el amor de Dios consume nuestro amor...»

ghevoelt hem anders niet dan ochte hi ware éen gheest ende éene minne met gode» [380].

2. La llama alimentada por la misma sustancia del alma (*olyen = madero*) despide simultáneamente luz y calor (*licht ende vier = calor y luz*): «Ende als wij verhaven sijn... boven al dat God ghescapen heeft, so *gheeft die heilighe Gheest in onsen gheest sijn eewighe schijn, die es licht ende vier,* ende onse gheest es ghelijk levender wallender olyen...; alsoe langhe als *die olye* hevet scuum ende craect ende walt, soe es daer noch onghelijk, maer als dat vier al onghelijk verteert... hevet, soe es die olye puer ende heetere dan het; ened si es... ghelijk den viere» [381].

3. La llama devoradora absorbe el alma: «Daer ghevet die heilighe Gheest sinen eeweghen schijn in onsen pueren gheeste... Daer eest heet, daer onse gheest berrent... ende meer dan heet, daer hij verberrent ende ghedoecht [se anega en] die overforminghe Gods... Ende dat es die hoochste waghe van minnen [382]. *Altoes*

---

[380] *Van den VII sloten,* Werken III, 114: «...entonces viene el Espíritu de Nuestro Señor como fuego violento que todo lo quema y consume... en él, de suerte que el hombre no se siente de otro modo más que siendo de un mismo espíritu y amor con Dios.»

[381] *Van den XII beghinen,* Werken IV, 102: «Y cuando estamos elevados por encima de todo cuanto Dios ha creado, entonces el Espíritu Santo presta a nuestro espíritu su eterno resplandor, que es luz y fuego, y nuestro espíritu se asemeja a aceite vivamente burbujeante...; mientras el aceite espuma, bulle y burbujea, es que existe todavía desemejanza; mas cuando el fuego ha consumido toda desemejanza, entonces el aceite es puro y se torna más caliente que el calor y es semejante al fuego.»

[382] *Ibid.,* 103: «Aquí el Espíritu Santo refleja su eterno resplandor en nuestro espíritu puro. Aquí hay calor porque nuestro espíritu arde y ciertamente más que calor natural porque se consume y se anega en la transformación en Dios. Y ésa es la más alta osadía en amor.»

blijft die gheest berrende in hemselven... ende altoes ghevoelt hi hem verberrende in minnen» [383].

4. Una nueva llama en la llama significa la respuesta amorosa del alma a Dios en un recíproco cambio de amor y perfección: el tema de la *Llama de amor viva,* que Ruysbroeck concibe de la siguiente forma: «*Dese twee gheeste,* dat es onse gheest ende gods gheest, blicken ende *lichten,* die een in den anderen, ende elc toent den anderen sijn aenschijn... Elc eyschet den anderen dat hi es, ende elc biedet ende nodet den anderen dat hi es... Gods gherinen ende sijn gheven..., onse minlijcke crighen [anhelo] ende *onse wedergheven...,* dit vloeyen ende *dit wedervloeyen...* Dit es minne in haer selven... levendich ende vruchtbaer in duechden» [384].

5. San Juan de la Cruz concibió la respuesta amorosa del alma como «las cavernas de las potencias enviando a Dios en Dios esos mismos resplandores que tienen recibidos como el vidrio hace cuando le embiste el sol» [385]. Es como si Ruysbroeck explicase el símbolo del santo mejor que el propio santo, con aquella metáfora según la cual los valles de la montaña reflejan y devuelvan el calor que han recibido del sol: «Alse die zonne ghevet haer rayen ende haren schijn in eene diepe valeye tusschen twee hoghe berghe..., also datse bescinen mach den boden ende den gront van der valeyen, soe gescien daer die dinghe. Die valeye werdet meer verlicht ende *wederblinckende van den berghen* ende meer verhit;

---

[383] *Van den blinkenden Steen,* Werken III, 8: «*Así permanece el espíritu ardiendo en Él y al mismo tiempo se siente consumir en amor.*»

[384] *De gheestelijke brulocht,* Werken I, 200: «Estos dos espíritus, es a saber, nuestro espíritu y el espíritu de Dios brillan y miran uno a otro y cada uno da al otro su resplandor... Cada uno pide al otro lo que es y cada uno ofrece y ofrenda al otro lo que es. La efluencia de Dios y su entregarse..., nuestro amoroso deseo y recíproca entrega..., este fluir y refluir... Esto es amor en sí mismo, vivo y fértil en virtudes.»

[385] *Llama de amor viva,* Obras II, 394.

ende si werdet vruchtbaerie dan een pleyn offen lant» [386]. La reflexión de los valles de la montaña (*cavernas*) es en realidad una reverberación (flamenco moderno: *licht-terugkaatsing*) [387] que contribuye a la obra propia de Dios de calentar los valles y hacerlos fecundos. (Para más detalles, véase el capítulo octavo).

6. La llama del fuego del Espíritu Santo, mayor que la del alma, aparece simbolizada en un horno (*fragua, hoguera = foerneyse*): «Die heilighe Gheest is een onghemeten vier, dat overformt en doerclaert hevet alle inghekeerde gheeste... en si sijn versmolten ghelijc den goude inde *forneise* godlijker eenicheyt» [388].

Die onghemetene minne
Si brandet in allen zinne
In de *foerneyse* der eenicheyt [389].

Estos son los elementos de la anterior y fragmentaria versión norteña de la *Llama de amor viva*.

---

[386] *De gheestelijke brulocht,* Werken I, 116-17. Véase el capítulo VIII de esta obra: «Cuando el sol envía sus rayos y su fulgor a un profundo valle entre dos altas montañas..., de suerte que baña el suelo y el fondo del valle, entonces acaecen tres cosas: el valle queda más iluminado, porque refleja la luz de las montañas, y más caliente; y queda más fértil que un terreno completamente abierto.»

[387] RUUSBROEC, Werken II, *Woordenlijst.*

[388] *Het rijcke der ghelieven,* Werken I, 85: «El Espíritu Santo es un fuego sin mesura que tiene transformados y transfigurados todos los espíritus recogidos...; y están fundidos como el oro en el horno de la unidad divina.»

[389] *Ibid.,* 88-89:

«El amor sin mesura
Está ardiendo en todos los sentidos del alma
En el horno de la unidad.»

CONCLUSIÓN

Hemos estudiado una serie de fundamentales conceptos imaginativos, de símbolos y metáforas, que si por una parte nos llaman la atención en los místicos españoles, por otra no se encuentran en la tradición normal del occidente latino. Dada su complejidad, difícilmente se los puede considerar como creaciones totales y espontáneas de los españoles (con sólo paralelos accidentales, condicionados psicológicamente, en otra parte). No sólo como compuestos, sino también en sus elementos componentes aparecen en textos que razonablemente podemos suponer fueron sus fuentes literarias, lingüísticas y estéticas. Estas fuentes no siempre ha sido empresa fácil descubrirlas, pues los místicos españoles, grandes creadores de lenguaje, practican una imitación harto libre. El hilo que nos lleva hasta sus fuentes es el espíritu oculto tras los conceptos: y esas fuentes son unas veces árabes y germanas otras. Los españoles se inspiraron respectivamente en Raimundo Lulio y en Jan van Ruysbroeck, que conocían por haber sido traducidos y por ofrecer símbolos importantes.

El primer concepto analizado ha sido el de *ciencia de amor* con sus numerosos sinónimos y la consecuencia de que el misticismo es antes que nada no una visión intelectual, sino una unión afectiva. Esta idea pudo haberla recalcado un franciscano al defender su punto de vista frente a un dominico. Más aún; es un hecho que sólo el *sufí* franciscano Raimundo Lulio desarrolló por extenso el concepto de un *Art amativa* y encontró distintos ecos en el *Tercer Abecedario* de Francisco de Osuna, por cuyo intermedio llegan normalmente tales conceptos hasta Santa Teresa y San Juan de la Cruz.

El segundo concepto estudiado es el del amor desinteresado o «puro amor», presentado en forma condicional y enmarcado en una oración a Cristo Crucificado. Dado el hecho de que Lulio recalca

repetidas veces el tópico del puro amor y que presenta tanto éste como otros temas en la forma condicional y que tiene también él una oración a Cristo Crucificado, que enciende el amor en su adorador, apenas puede caber la menor duda de que también en este punto la fuente de inspiración es Lulio, quien a través de Juan de Avila influyó sobre el autor anónimo del *Soneto a Cristo Crucificado.*

El símbolo del nudo para la *unio mystica* que hallamos en Santa Teresa parece único. Sin embargo, ante el hecho de que ese símbolo ocurre en teología referido al Espíritu Santo y también en la poesía profana de la Edad Media, pudo ser posible una creación análoga aunque espontánea. Pero como este mismo símbolo aparece en Raimundo Lulio aplicado especialmente a cosas místicas y está en ambos casos acompañado de extraños juegos de palabras, parece también ser aquí Raimundo Lulio la fuente directa.

El símbolo de la fuente indicando «la presencia de Dios en el alma y su unión con ella» se desarrolla en dos direcciones: una en que la fuente, si no es transparente, significa la fe, si diáfana, representa a Dios, y en esta concepción la fuente oficia de espejo y los ojos del amante buscan al Amado en la fuente; la otra concepción es la del pozo que mana silencioso y cuyas aguas penetran en el alma y la inundan con la sustancia misma de su fuente. Los elementos de la fuente-espejo, típicamente oriental hasta en los detalles lingüísticos (árabe *a 'yn él mâ* = fuente; literalmente, «ojo del agua») se hallan en Raimundo Lulio; los elementos y toda la idea de la *scintilla animae* divina = fuente, de carácter eckartiano, se encuentran en Jan van Ruysbroeck y se combinan con la imagen del pozo de Flandes.

Nos encontramos con una situación similar en el caso de la caza activa y pasiva. El alma a la caza de Dios constituye un símbolo enteramente ascético y oriental y resulta de evidente origen luliano; la caza pasiva, en la que el cazador es Dios y el alma la

presa, típicamente occidental y que llega hasta el *Hound of Heaven* de Thompson, resulta ser un símbolo ruysbroeckiano, especialmente unido al símbolo de los mensajeros.

La famosa noche oscura del alma con su término, el alba, tiene en Raimundo Lulio antecedentes más sustanciales que en cualquiera otra parte, lo que puede probarse por los intentos realizados por Asín Palacios y Dámaso Alonso para encontrarle una fuente. Del concepto de la desnudez absoluta y sin imágenes del alma, a pesar de su relación general con el árabe *tachrid,* no puede descubrirse rastro alguno en Raimundo Lulio. Por otra parte, resulta que es el concepto fundamental de la mística de Ruysbroeck, que sigue las huellas de su maestro, el Maestro Eckart. Juan de los Angeles intenta popularizar esta idea, pero lo consigue sólo a medias y a bulto; en cambio el gran San Juan de la Cruz volvió a tomarla de la misma fuente y la llevó a su total desarrollo.

Hay que señalar en Ruysbroeck la fuente definitiva de otros dos conceptos fundamentales, los adornos nupciales del alma y el «toque» espiritual. Naturalmente, el concepto del aderezo nupcial como tal, pudo haberse desarrollado en cualquier parte de la idea tomista de que el alma obtiene sus ornatos místicos por los dones del Espíritu Santo. Pero los adornos para el lecho nupcial son algo más y, aunque presentes en la Sagrada Escritura, en la forma que fueron desarrollados por San Juan de la Cruz, difícilmente pueden separarse del *Cierheit der gheestelijker brulocht* de Ruysbroeck.

Los difíciles y algo desconcertantes *toques* de San Juan de la Cruz con todas sus variaciones solamente se los puede uno explicar por el *gherinen* ruysbroeckiano. Ruysbroeck, al emplear *gherinen* en un doble sentido—un lento fluir y un rápido gotear de agua de la sustancia de Dios en la sustancia del alma—desconcertó y confundió a su traductor latino, Surio, quien traduce siempre los dos *gherinen* por *tactus, contactus, attactus.* Como San Juan de la Cruz no podía identificar este *tactus* con *fluir, rebosar, redundar*

(debido a la equivocada traducción de Surio) se vió obligado a dar a la voz española *toque* un sentido desconcertantemente amplio. Nos habla de toques más largos y que duran más, expresiones inconsistentes si se tiene en cuenta el valor etimológico de la palabra española. Estos nuevos matices de la palabra española *toque* nos proporcionan la mejor prueba de la dependencia de San Juan de la Cruz de una versión latina del texto ruysbroeckiano.

Varias de las metáforas relativas a la *unio mystica* empleadas por los escritores españoles son indudablemente de origen norteño y ruysbroeckiano, especialmente las que suponen que Dios es un océano que engolfa, traga y absorbe el alma, o un sueño en el que el alma cae dormida, o un amante en el que se reclina el alma, en cuyos brazos descansa y en quien muere y expira. Sería absurdo querer relacionar estas expresiones con las ideas del panteísmo oriental y *nirvana,* pues llevan el sello de Ruysbroeck y de Eckart, bien que a veces hayan sido mal interpretados en una dirección panteísta o quietista—peligro de que se dieron ya cuenta los autores citados.

La prueba que contrasta a Ruysbroeck como un genuino místico católico la tenemos en el hecho de que él solo, antes de San Juan de la Cruz, trata por extenso de la participación en la vida trinitaria, concedida al alma mística, como una llama que arde dentro de otra llama más grande y devoradora, transformada en la llama divina. Este símbolo de la respuesta amorosa del alma divinizada al abrazo de Dios, e incluso sus detalles (la reverberación de la luz del alma a Dios; la combinación de calor y luz; las cavernas del alma reverberando su luz; el horno de amor del Espíritu Santo) están contenidos únicamente en la obra de Ruysbroeck, que viene a ser un almacén de material para la *Llama de amor viva* de San Juan de la Cruz, al igual que para todas sus demás obras.

Sobre la base de las aportaciones logradas por Asín Palacios

Pierre Groult en el estudio del lenguaje de los místicos espa-
oles, he procurado en este trabajo conciliar la tesis árabe con la
esis germana, estudiando a fondo dos místicos cristianos, que re-
resentan cada uno de ellos una de esas dos tradiciones, como
uentes literarias. Las conclusiones que este estudio me permite
educir son las siguientes:

1. Tanto el Oriente como el Occidente han contribuído con
u parte a la formación del lenguaje de los místicos españoles, como
a sido el caso prácticamente con todos los fenómenos de la ci-
ilización española.

2. Ambas influencias se pueden concretar en dos autores mís-
cos, a quienes conocían realmente los españoles, sin que sea
reciso ir a buscar remotas fuentes árabe (Ibn Arabi) o germánica
el Maestro Eckart): esos dos autores son Raimundo Lulio y Jan
an Ruysbroeck.

3. Los paralelos que hemos encontrado son tan sorprenden-
es en los detalles que hay que suponer una influencia histórica y
o solamente un paralelo psicológico.

4. Estos paralelos no son accidentales, antes bien afectan a
onceptos, símbolos y términos fundamentales de experiencias
ísticas básicas.

CAPITULO III

EL ESTILO NACIONAL EN LOS SIMILES DE LOS MISTICOS ESPAÑOLES Y FRANCESES

Trataremos aquí de estudiar comparativamente el estilo literario español y francés según se reflejan en los símiles utilizados por os místicos. Si distintos escritores, en efecto, procuran describir un mismo fenómeno, necesariamente resultará un estilo colectivo, dentro de un determinado terreno. La comparación entre as hablas de los escritores místicos de dos diferentes países y casi le la misma época es por tanto, para este propósito, un «careo deal... pues la experiencia expresada... es idéntica» [1]. Vamos a ver en el capítulo 5.°, por ejemplo, al comparar el estilo de Santa Teresa de Jesús con el de la ursulina francesa Marie de l'Incarnaion [2], la posibilidad de desechar ciertos rasgos como individuales

---

[1] María Rosa Lida en su reseña de *SpF,* VII, 1938, en *RFH,* II, 940, pág. 65.

[2] «Klassische Frauenmystik in Spanien und Frankreich», en *SpF,* VII, 938, págs. 233-257.

o de época. Marie escribe con más sobriedad porque es francesa, porque se esfuerza en ajustarse al gusto clásico francés, aparte de que está personalmente persuadida de que las comparaciones no son compatibles con lo elevado de la experiencia mística. Pero todos los otros autores, desde San Francisco de Sales a Fénelon, recurren a comparaciones místicas, y compiten a su manera con los españoles, famosos por este rasgo de estilo. Están obligados a hacerlo, porque las simples designaciones son a menudo insuficientes para traducir la experiencia que se quiere expresar. Lo que separa el lenguaje místico español del francés no es, por consiguiente, que el uno exprese la experiencia mística por metáforas y el otro por designaciones abstractas. Utilizándose símiles en una y otra lengua, la diferencia está en el peculiar modo de insistir en ciertos conceptos fundamentales y de desarrollar en ciertas direcciones las imágenes místicas. Puestas en claro esas direcciones, sin duda revelarían tendencias nacionales del lenguaje místico, y, por lo tanto, tendencias nacionales en general. Quizá podamos así, en este campo tan limitado, dar un primer paso para llegar a conclusiones más seguras que las de Madariaga, que estudia a *ingleses, franceses, españoles* [3] a base de un esquema preconcebido de hombre de acción, de pensamiento y de pasión; o las de Eugen Lerch, que analiza la sintaxis y el vocabulario del español y del francés y encuentra que, a grandes rasgos, corresponden al hombre de fantasía y al de razón [4]. No contamos todavía con una comparación entre la mística

[3] SALVADOR DE MADARIAGA, *Ingleses, franceses, españoles. Ensayo de psicología colectiva comparada*, Madrid, 1929.

[4] EUGEN LERCH, «Französische Sprache und Wesensart», en *Handbuch der Frankreichkunde*, I, Francfort, Diesterweg, 1928; y «Spanische Sprache und Wesensart», en *Handbuch der Spanienkunde*, Francfort, Diesterweg, 1932.

pañola y la francesa, salvo en una que otra observación general [5] marginal [6] que poco pueden servir a nuestros propósitos.

El presente estudio trata de plantear el problema de los símiles ísticos atendiendo especialmente a lo por ellos representado y ɔ a los aspectos materiales del mundo y de la actividad humana e los cuales provienen, punto de vista hasta ahora casi exclusivo ı los bien conocidos trabajos de Etchegoyen y Hoonaert sobre s símiles de Santa Teresa, y en el minucioso estudio de Fr. Luis . Urbano sobre el mismo tema [7]. Los símiles más característicos nciernen a la pasividad mística, imposible de comprenderse sin alogías, como que es experiencia no concedida al hombre coún. La pasividad mística en sus diferentes aspectos es, pues, el ınto de partida onomasiológico de los símiles estudiados. Esos pectos son: 1.°, la diferencia entre contemplación mística y metación activa; 2.°, los recursos preparatorios para la contemplaón; 3.°, la contemplación en su forma inceptiva o inicial, progreva y avanzada; 4.°, la purgación pasiva; 5.°, la *unio mystica.* Si observan atentamente los distintos modos de traducirse estos nceptos en símiles, será posible descubrir la razón de esa difencia, tomando en cuenta un número considerable de formas etafóricas utilizadas para unas mismas «cosas» metafísicas y pirituales (en el sentido de «palabras y cosas», *Wörter und Saen*), o para la experiencia psíquica respectiva. Esta experienı psíquica supraindividual, debe abarcar a todos los escritores tudiados. Si hay diferencias deben ser más nacionales que de

---

[5] MAURICE LEGENDRE, *Espiritualidad francesa, espiritualidad espa'a*, en *VyV*, I, 1943, págs. 377-400.

[6] BALDOMERO JIMÉNEZ DUQUE, «Humanismo y mística», en *Arbor*, III, ı4, pág. 74, nota 1.

[7] LUIS D. URBANO, «Las analogías predilectas de Santa Teresa», en C, XXVIII, 1923, págs. 364-383; XXIX, 1924, págs. 350-370.

época, porque los místicos españoles tardíos y los primeros franceses coinciden cronológicamente. El misticismo barroco español y el francés forman un mismo movimiento: el misticismo clásico de los siglos XVI y XVII.

I. MEDITACIÓN Y CONTEMPLACIÓN

a) ESPAÑA: La relación entre el meditar y el contemplar es para los ascéticos españoles una relación de causa a efecto [8]. El luchador acaba por alcanzar su recompensa, dentro del espíritu de la Reconquista, o como dice Francisco de Osuna: «La consolación espiritual es fruto de las... asperezas de fuera» [9]. La meditación hiere con el eslabón el pedernal, la contemplación hace brotar la chispa [10], la una es el llamar a la puerta, la otra es verla abrirse [11]; la una es el caminar, la otra el descanso final: «el trabajo de ir caminando y el descanso... que hay en el término» [12]; la una es el navegar, la otra el llegar al puerto donde «cesa la navigación» [13]. El meditar significa «estar guisando la comida»; el contemplar, «estar

[8] Esta tendencia *subconsciente* me parece evidente hasta tal punto, que debo rehusar la crítica de Alphonse Vermeylen, *LR*, V (1951), 138-144, que quiere decirme que esta interpretación encontraría dificultades doctrinales. He hecho mis observaciones *en connaissance de cause*.

[9] FRANCISCO DE OSUNA, *Tercer abecedario espiritual*, en *Nueva Bibl. Aut. Esp.*, vol. XVI, Madrid, 1911, tratado XII, cap. V, pág. 457a.

[10] PEDRO DE ALCÁNTARA, *Tratado de la oración y meditación*, citado en ARRIGO LEVASTI, *I mistici*, Florencia, 1925, vol. II, pág. 94.

[11] SAN JUAN DE LA CRUZ, *Puntos de Amor*, n.º 64, en Obras, ed. P. Bernardo de la Virgen del Carmen, 2 vols., Buenos Aires, 1942, vol. II, pág. 443, edición usada para las citas.

[12] ID., *Subida del Monte Carmelo*, libro II, cap. XIV, § 7, vol. I, página 138.

[13] PEDRO DE ALCÁNTARA, *Tratado de la oración*, vol. 1, pág. 12, citado en ALLISON PEERS, *Spanish Mysticism*, Londres, 1924, pág. 198.

omiéndola y gustándola ya guisada y masticada»[14]. En un caso hay l duro aprendizaje del oficio («el que aprende carpintería»), en l otro hay su dominio («salir carpintero»)[15].

Desde otro punto de vista, la relación entre ascética y mística es na relación entre imperfección y perfección. Estos dos términos ípicos de la vida espiritual, que a cada paso encontramos en la liteatura católica, los vemos traducirse, en España, en imágenes relaivas al paisaje, las costumbres y el arte españoles. Así la meditaión se presenta como «agua del arroyo», menos grata que «el agua e la fuente» de la contemplación[16]; la una «viene de muy lejos or muchos arcaduces», la otra está «en el mismo nacimiento de gua» y nunca se seca («siempre está procediendo agua de allí»)[17]; una es comparable al trabajo de un buey lento que tira del arado a cada instante se echa a descansar, la otra al trabajo de un ráido buey estimulado por el aguijón[18]; la una es como vivir en s afueras de un castillo con gentes de baja estofa («en la ronda del astillo adonde están los que le guardan»), la otra es como vivir en l interior del castillo con su señor («tan precioso lugar»)[19]. El editar es como la condición del escudero; el contemplar, como del caballero[20]. El barroco español coloca la pintura por encima e toda otra actividad artística[21]; por eso el meditar es sólo «enllar» una imagen de madera y «perfilarla», mientras que el con-

---

[14] San Juan de la Cruz, *Subida*, pág. 138.

[15] Osuna, *Tercer abecedario*, trat. VI, cap. V, pág. 385b.

[16] *Ibid.*, trat. XII, cap. IV, pág. 456b.

[17] Santa Teresa, *Las Moradas*, libro IV, cap. II. Obras Compless, ed. de Luis Santullano, Madrid, 1940, pág. 347a-b.

[18] Osuna, *Abecedario*, trat. I, cap. I, pág. 325a.

[19] Santa Teresa, *Las Moradas*, lib. I, cap. II, 325a.

[20] Osuna, *Abecedario*, trat. VIII, cap. VII, pág. 414a.

[21] Cf. Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la historia el arte*, Madrid, 1936, traducción de José Moreno Villa.

templar es pintarla [22]. La meditación es como la actitud de quien se limitara a observar desde fuera un gran monumento («ver el Escurial de espacio»), la contemplación es la obra creadora del artista: «trazar el Escurial y hacer los modelos» [23]. En términos de música—tan frecuentes en la novela pastoril—la meditación es «tañer con vihuela destemplada» y la contemplación «tañer con vihuela templada» [24]. En términos de artesanía, la meditación (o el alma en esa etapa) es sólo «un vaso de barro mal cocido» y la contemplación «un vaso de oro» [25].

Después de la relación entre efecto y causa, entre imperfección y perfección, nos encontramos ahora, en los autores españoles, con otra nueva, y la más importante: la relación entre una difícil actividad y una fácil pasividad. Se nos presentan, en primer lugar, pintorescas imágenes de esfuerzo y descanso, como el fatigoso «remar» y el suave «navegar engolfado» en que el viento es quien se encarga de hacer avanzar la nave [26] o bien el «romper la tierra», en contraste con el «aprovechar la simiente», que el labrador confía a la naturaleza. [27]. O se utiliza el «tirar el carro la cuesta arriba» [28] frente al tener «las ruedas de su carro untadas» [29]. O sacar uno mis-

---

[22] San Juan de la Cruz, *Llama de amor viva,* III § 57, vol. II, página 380.

[23] Fray Juan de los Angeles, *Lucha espiritual,* parte I, cap. VII, en *Nueva Bibl. Aut. Esp.*, Madrid, 1912, vol. I, pág. 295a.

[24] Osuna, *Abecedario,* trat. XII, cap. VII, pág. 459b.

[25] *Ibid.,* trat. I, cap. II, pág. 326.

[26] Bernardino de Laredo, *Subida del monte Sión por la contemplación,* libro III, cap. XL; cf. Gaston Etchegoyen, *L'Amour divin, Essais sur les sources de Santa Teresa,* París, 1923, pág. 228.

[27] San Juan de la Cruz, *Subida,* libro I, cap. VIII, § 4, vol. I, página 44.

[28] Id., *Avisos y sentencias,* n.º 53, vol. II, pág. 431.

[29] Osuna, *Abecedario,* trat. XII, cap. V, pág. 458a.

mo «el agua por los arcaduces» frente a «tener allegada el agua y beber sin trabajo» [30]; o el ponerse el hortelano a «sacar el agua y echar muchas veces el caldero en el pozo» frente a «llover... que lo riega el Señor sin trabajo ninguno nuestro» [31]. Tomando como bases de comparación cosas de la vida cotidiana, la meditación es «quitar la corteza» de una fruta y la contemplación «gustar la sustancia» [32]. La una es un torpe andar infantil («pateando al paso de un niño»), la otra verse suavemente transportado en los brazos maternos («...sus madres llevarlos en brazos») [33]; la una un infantil «sacar la leche con diligencia de su estrujar y manosear», la otra el rico alimento que el seno materno le ofrece generosamente («recibiendo la leche en el pecho allegada y junta») [34]. En fin, la meditación corresponde a la empeñosa faena del gusano de seda al hilar su capullo («con las boquillas van de sí mismos hilando la seda y hacen unos capuchillos»); la contemplación es el cambio pasivo del gusano en mariposa («acaba este gusano y sale del mismo capucho una mariposica blanca muy graciosa») [35]. La misma idea de Dante: *Noi siam vermi / Nati a formar l'angelica farfalla* [36].

b) Francia: Racional y teórica, Francia no admite, como lo hace la práctica y pedagógica España, que la contemplación, *gratia gratis data,* pueda ser efecto místico normal, con la meditación ascética como causa. No hemos podido encontrar una sola comparación que conciba la meditación y la contemplación como causa y

[30] San Juan de la Cruz *Subida,* lib. II, cap. XIV, § 2, vol II, página 135.

[31] Santa Teresa, *Vida,* cap. XI, págs. 38 y sig.

[32] San Juan de la Cruz, *Subida,* lib. II, cap. XIV, § 3, vol. I, página 135.

[33] *Ibid.*, Prólogo, vol. I, pág. 8.

[34] Id., *Subida,* lib. II, cap. XIV, § 3, vol. 1, pág. 135.

[35] Santa Teresa, *Moradas,* lib. V, cap. II, pág. 358a.

[36] *Purgatorio,* X, 124 y sig.

efecto, respectivamente [37]. En cambio, hay muchos símiles que representan la relación imperfección-perfección. Pero lo que aquí sorprende en seguida es que los símiles franceses conciernen menos a lo francés que a lo humano en general. En esto son más precisos y exactos, pero menos pintorescos que los españoles.

La concepción barroca de San Francisco de Sales nos muestra cómo la visión total e instantánea de una bella corona («regardant tout l'esmail d'une riche couronne d'une seule et simple veue») es visión más perfecta que la enumeración de sus pormenores («voyant tous ses fleurons et toutes les pierres precieuses dont elle est composée») [38]. De este modo el santo no sólo abarca la idea de imperfección-perfección, sino que también envuelve en su símil el carácter inferior, discursivo-analítico, de la meditación y el carácter superior, intuitivo-adivinatorio, de la contemplación. De la misma manera nos presenta la meditación como el aspirar el perfume de cada flor por separado. «La méditation est semblable à celuy qui odore l'oeillet, la rose, le romarin, le thym, le jasmin... l'un après l'autre», frente a la contemplación, que es como aspirar el perfume compuesto («la contemplation est pareille à celuy qui odore l'eau de senteur composée de toutes ces fleurs») [39]. Un tercer ejemplo de esta clase presenta la meditación como el mirar los muebles de un cuarto a oscuras encendiendo un candil y recorriendo la casa («en battant le fusil, allumant la chandelle et regardant toutes ces choses»)

---

[37] De nuevo, A. Vermeylen, *LR*, V (1951), 138 ss., quiere poner dificultades «doctrinales» y anular mis hallazgos concretos. En cuanto a la doctrina R. P. Garrigou Lagrange confirmaría «doctrinalmente» mis resultados estilísticos.

[38] San Francisco de Sales, *Traité de l'Amour de Dieu*, libro VI, cap. V, edición crítica de la Visitation d'Annecy, dirigida por Dom Mackey, 1892-1907, 22 vols., vol. IV (I) y V (II). I, pág. 303.

[39] *Ibid.*, libro VI, cap. V, vol. 1, pág. 319.

la contemplación como un dejar entrar el sol y verlo todo de una ez («sans peine et tout d'un coup»)[40].

Si los místicos franceses aluden con sus símiles a la contem- lación en cuanto visión intuitiva y total, en contraste con la bservación analítica, la meditación es también como la actitud ue ante un cuadro asume el ignorante, a quien el pintor debe xplicarle la belleza de la obra en todos sus pormenores («apprendre 'un peintre par raisonnement»), mientras que la contemplación s la actitud del conocedor, que comprende el conjunto («voit ar une simple attention»)[41]. La comparación de Santa Teresa e la «gente en la ronda» y en el más «precioso lugar» gana ambién en precisión cuando se reemplaza con «servir en cuisine, n paneterie» para la meditación, y «servir en cabinet et conseil rivé»[42] para la contemplación. Además de la mayor precisión ntelectual en el concepto y en la forma, los ejemplos franceses ontienen un grano de espíritu irónico-crítico; así, la meditación a vemos comparada en Lallemant con el acto de ver un león intado, y la contemplación con el de ver un león vivo[43]; y en ierre de Bérulle la meditación con la reposada medición científica el sol («se donner loisir de mesurer la grandeur et les dimensions e ce grand astre par les règles de l'astronomie») y la contempla- ión con el pasmo y arrobo del hombre que, habiendo estado preso

---

[40] JEAN DE BERNIÈRES-LOUVIGNY, *Le chrétien intérieur,* en HENRI REMOND, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France,* París, 916-1933, 11 vols., vol. VI, pág. 232.

[41] SAN JUAN BAUTISTA DE LA SALLE (1651-1719), *Exercice de la pré- ence de Dieu,* citado en P. POURRAT, *La spiritualité chrétienne,* vol. IV, ágina 395.

[42] SAN FRANCISCO DE SALES, *Introduction à la vie dévote,* ed. Ch. 'orot, París, 1934, pág. 115.

[43] P. JEAN RIGOLEUC (ed.), *La vie et la doctrine spirituelle de Louis allemant,* París, 1694. Edición alemana, Friburgo, 1922, pág. 203.

toda su vida en una oscura caverna, sale de ella («sortant d'une caverne et obscurité profonde») y mira por primera vez la belleza del sol resplandeciente («en la sérénité d'un beau jour»)[44]. Si consideramos la comparación que hace Miguel de Molinos—y cuya pobreza le reprocha Bossuet[45]—de la meditación como un viajar repasando constantemente el itinerario y la contemplación como un viajar con el itinerario bien sabido, entonces el paralelo francés de Lagny parece más elegante y acertado. Lagny presenta la meditación como el conocimiento de un idioma por reglas («toutes les règles particulières») y la contemplación como el conocimiento de un idioma por práctica («une parfaite habitude de mettre les règles en pratique»)[46].

Entre las imágenes que expresan difícil actividad y fácil pasividad, los escritores franceses toman de los símiles españoles los tres conceptos fundamentales de la navegación a remo y a vela, del difícil y fácil comer y del marchar y descansar. Pero adornan este tema con variaciones francesas. Para la navegación a remo y a vela el obispo Camus evoca las galeras del rey y llama a la meditación une *galère à la rame* y a la contemplación une *galère à la voile*[47]. El jesuíta Lallemant utiliza imágenes aún más gráficas. La meditación es «une chaloupe qu'on fait aller à force de rames avec bien du travail et de bruit et lentement», y la contemplación «un navire qui vogue à pleines voiles, le vent en poupe»[48]. En este ejemplo el afán de claridad destaca otro aspecto de las dos formas de la vida religiosa y la oración; en un caso ejercicio ascético («force»), labor empeñosa

---

[44] CLAUDE TAVEAU, *Le Cardinal de Bérulle, maître de la vie spirituelle*, París, 1933, pág. 81.

[45] BOSSUET, *Instructions sur les états d'oraison*, París, 1697, pág. 124.

[46] PAUL DE LAGNY, *Le chemin abrégé de la perfection chrétienne*, citado en HENRI BREMOND, *Histoire littéraire*, vol. VII, pág. 274 y sig.

[47] PIERRE CAMUS (1582-1653), *La théologie mystique*, París, 1640, pág. 276.

[48] LOUIS LALLEMANT, citado en POURRAT, vol. IV, pág. 73.

(«travail», «bruit»), avance paulatino («lentement); en el otro la ayuda divina («le vent en poupe») y un avanzar prodigiosamente («à pleines voiles»). Mientras que San Juan de la Cruz se satisface con vagas analogías como la de meditación = «masticar la comida», contemplación = «gustar la comida» [49], San Francisco de Sales opone al trabajoso masticar («en méditant on masche») el refrescante beber («boire c'est contempler, et cela se fait sans peyne, ni résistance, avec plaisir et coulamment») [50]. La claridad francesa llega al máximo al simbolizar la «alimentación» meditativa con la imagen de un niño que recibe la leche en una cuchara («en une cuiller ou autre instrument»), y la contemplativa con la del niño que recibe «le sein dans la bouche... en sorte que cette substance maternelle serve de tuyau aussi bien que de nourriture» [51]. Una vez más la comparación está llena de implicaciones: el aspecto místico de la contemplación interesa tanto al *modo* como al objeto de la experiencia divina. El símil español del marchar y descansar recibe en Francia un minucioso desarrollo, en cuatro fases. Ante todo, al difícil y laborioso caminar no se le opone precisamente el descansar, sino un fácil y suave vuelo, sin estorbo alguno [52]. En segundo lugar, la imagen del camino a pie se conserva tanto para la meditación como para la contemplación, pero la una es un caminar entre zarzas y malezas («dans un labyrinthe inextricable»), la otra el fácil caminar por un llano, despojado el viajero de las ropas que le molestaban (dans un fort beau chemin et tout nu pour aller plus vite») [53]. La tercera com-

---

[49] *Subida*, lib. II, cap. XIV, § 7, pág. 138.

[50] *Amour de Dieu*, libro VI, cap. VI, vol. I, pág. 325.

[51] *Ibid.*, libro III, cap. IX, vol. 1, pág. 210.

[52] ALLAN G. MCDOUGALL (ed.), *The Spiritual Doctrine of Fr. Louis Lallemant*, S. J., Westminster, Maryland, 1946, pág. 258.

[53] EMILE DERMENGHEM, *La vie admirable et les révélations de Marie de Vallées. D'après des textes inédits.* París, 1926, pág. 243.

paración mantiene la imagen del descanso para la contemplación, pero introduciendo para la meditación la imagen de las abejas que recogen la miel («piller les fleurs») y descansan en la colmena («elles se tiennent sur leurs rayons»)[54]. La cuarta variante vuelve directamente al viejo esquema de marchar y descansar, pero con una especificación, la del centinela que unas veces echa a andar a grandes pasos («agit des pieds et des mains») y otras se queda en su garita o en un rincón de la fortaleza («une sentinelle dans une guérite ou quelque coin de rempart, assise ou appuyée»)[55]. Símil tan elaborado quizá recuerde, para el lector superficial, ese libre desarrollo conversacional de las comparaciones en Santa Teresa (el riego del jardín, el gusano de seda). Pero la manera francesa de Camus dista mucho de ser una conversación; es un verdadero símil homérico en que se elabora la implicación de que la quietud contemplativa no es el quietismo de la indiferencia, sino un velar con ayuda divina, para lo cual hacen falta ojos atentos («seulement des yeux qui regardent par tout... pour éviter une surprise...; action paisible, tranquille, reposée»), no las zancadas del centinela.

II. Preparativos para la contemplación

(*Purgación, desasimiento, recogimiento*)

a) España: De acuerdo con su idea ascética fundamental de que ir venciendo las imperfecciones es la causa de la perfección final de la contemplación, los españoles dan especial importancia, en sus símiles acerca de la preparación mística, a la tarea de purgar toda imperfección, hasta donde sea posible para el hombre. Mortificación y lágrimas son comparables con la lluvia abundante que limpia

---

[54] P. Camus, *Théologie mystique*, pág. 179.

[55] *Ibid.*, pág. 192.

el cielo «turbio y escuro», de suerte que «parece reírse mostrando su hermosura» [56]. Debemos tratar estas imperfecciones como quien limpia un mantel manchado:

«El paño que está muy sucio has de lavar mucho y estregar mucho, y jabonallo mucho para que quede blanco y pueda servir a la mesa. Pero mira, que si se jabona con agua fría no saldrán las manchas viejas y que están muy encorporadas y empapadas en el paño...; menester es hacer una colada de lejía y echalla hirviendo sobre [ellas]» [57].

El objeto de esta inexorable limpieza en la «noche oscura de los sentidos» es una liberación, un desasimiento y unas purgaciones en que el alma es como un pájaro, primero cazado con liga, pero luego liberado y limpio («dos veces trabaja el pájaro que asentó en la liga, es a saber: en desasirse y limpiarse de ellas») [58]. Los místicos españoles explican muy claramente este doble aspecto del penoso y purificador desasimiento con el símil de las serpientes que «después deste remojar su piel en algún río entran por algún angosto y áspero lugar para dejar la vieja vestidura» [59]. También aquí se nos presentan siempre como inseparables los medios ascéticos y el fin místico. El recogimiento y la quietud son la meta del proceso.

Por eso la última etapa del desasimiento, que lleva a la quietud del recogimiento, no pertenece al hombre sino a Dios, el cual no desdeña medios radicales. Este aspecto final se compara con el golpear a unos muchachos en la cabeza para hacerlos entrar en razón («el que para castigo de aquestos mochachos les diese de ca-

---

[56] OSUNA, *Abecedario,* trat. X, cap. II, pág. 433a.

[57] FRAY PEDRO MALÓN DE CHAIDE, *La conversión de la Magdalena,* § 38, *Bibl. Aut. Esp.,* XXVII: *Escritores del siglo XVI,* pág. 364a.

[58] SAN JUAN DE LA CRUZ, *Avisos y sentencias,* n.º 22, vol. II, pág. 437.

[59] OSUNA, *Abecedario,* trat. IX, cap. II, pág. 418a.

bezadas a estas piedras, harálos asesar»)[60]; o con el domesticar a unas aves silvestres («avezar a estar en la jaula»)[61] o con el vendar al gavilán para dirigirlo hacia su presa («el gavilán los ojos descubiertos nunca tiene en reposo y por eso dévenle cuvrir los ojos para que aprenda a volar solamente a la prea que le conviene»)[62]; o con el quemarle las alas a una inquieta mariposa («A esta mariposilla importuna aquí se le queman las alas, ya no puede más bullir»)[63]; o con el peinar el cabello desde arriba, aun cuando lastime, a fin de embellecerlo («El cabello se comienza a peinar de lo alto de la cabeza si queremos que esté esclarecido»)[64]. Los místicos españoles, famosos por su análisis del proceso místico, conciben también la quietud como un graduado amortiguamiento de la voluntad, del entendimiento y de la memoria, proceso comparado por ellos a un clavarse en la cruz con tres clavos[65].

b) Francia: Los místicos franceses insisten en la famosa fórmula del «laisser faire», tan frecuentemente comentada por el abate Bremond; no confían en la posibilidad de expresar su purificación y desasimiento en aserciones positivas. El utilizar la fórmula negativa de «ne pas faire» en vez de «faire» tiene algo que ver con la mesura francesa, que en el proceso de desasimiento aparece fiándose en la gracia obrando despacio. Mientras que los españoles abundan en suspiros y lágrimas, los franceses insisten en «ne jamais se plaindre», es decir, en no ceder a la propia voluntad. No es poco; es tanto como el *perinde cadaver* de San Ignacio. El alma que trata de llegar al desasimiento procede como «la boue et la ballieure qui

[60] *Ibid.*, trat. IX, cap. II, pág. 420a.
[61] *Ibid.*, trat. IX, cap. IV, págs. 422b.
[62] *Ibid*, trat. IV, cap. L, pág. 357a-b.
[63] Santa Teresa, *Vida*, cap. XVIII, pág. 67a.
[64] San Juan de la Cruz, *Puntos de Amor*, n.º 26, pág. 437.
[65] Osuna, *Abecedaric*, trat. X, cap. VII, pág. 440b.

e laisse piler et repiler des pieds des maîtres et des valets» [66]. Es ípico de esta actitud negativa, y también del ideal francés tradiional del pequeño propietario, el comparar el desasimiento con el ejar de ser «propriétaire de créatures» [67], o de sí mismo («les âmes ropriétaires d'elles-mêmes») [68]. En Aumont encontramos el símil, ue ya hemos visto en Osuna, de la serpiente que muda su piel, elaorado con más extensión y a la manera homérica: nos muestra con nuchos y claros pormenores las etapas graduadas del proceso («peu peu, premièrement, à la mesure, enfin, achever»):

«On dit qu'il y a une saison... en laquelle les couleuvres se épouillent de leur vieille peau, et pour ce faire, elles choisissent un eu étroit et fort serré, comme entre deux pierres de roche, ou entre eux fortes épines, en quelque buisson, et passant ainsi à force, elles ommencent à se dépouiller premièrement la tête, en coulant peu peu; *à mesure leur peau se dépouille,* et enfin, achevant de passer ar la queue, elles *laissent* leur vieille peau derrière elles» [69].

Una vez más un tremendo «dépouillement» expresado con dulura y gracia. Lo mismo se expresa mediante la imagen del poner no sus vestidos a los pies del Señor como recordando el histórico asgo de San Francisco de Asís en presencia del obispo («mettre ux pieds de Notre Seigneur tous ses vêtements, l'un après l'autre,

---

[66] JEAN DE BERNIÈRES, *Le Chrétien intérieur ou la conformité intéeure que doivent avoir les Chrétiens avec Jésus-Christ, tiré des manusipts de feu de sainte mémoire Mr. Jean de Bernières-Louvigny, autreis trésorier de France du bureau de Caen, par le P. Louis-François 'Argentan*, Ruán, 2 vols., 1677, vol. II, pág. 55.

[67] *Ibid.*, vol. II, pág. 53.

[68] JEAN AUMONT, *L'ouverture intérieure du royaume de l'Agneau ccis dans nos coeurs*, 1666, citado en BREMOND, *Histoire littéraire*, ol. VII, pág. 348.

[69] *Ibid.*, pág. 349.

le suppliant de les garder») [70], o con la de caminar de puntilla («marcher sur la pointe») [71], es decir, sin hacer ruido, penetrando e el silencioso reino de Dios; o con la del pichoncillo implume qu por serlo, puede ocultarse bajo las alas maternas («Comme un pet oiseau tout déplumé se cacher et se musser sous l'aile de sa bonn mère») [72].

La más austera doctrina de San Juan de la Cruz, la del absolut radical y penoso desasimiento de todo, recibe en francés un sesg intelectual con que las implicaciones morales parecen resultar su vizadas y el desasimiento se convierte más en problema racion que ascético, como lo sugiere el símil casi cartesiano de «un vr philosophe [qui] n'agit que par la force de la raison et tâche d'é touffer cet instinct naturel qui le fait ressembler aux bêtes» [73]. Mu de acuerdo con las tendencias del humanisme francés, el recog miento puede aprenderse de los antiguos, quienes en sus fiestas s ceñían las sienes con guirnaldas a fin de que no llegaran a perturba su espíritu los ruidos exteriores:

«Les anciens avaient accoutumé de se serrer le front en leurs fe tins avec des bandeaux tissus de fleurs et d'herbes odorantes pour s conserver la raison plus libre et se garantir de l'étourdissement d mal de tête que leur pouvait causer le bruit de telles assemblées» [7

---

[70] SAINTE JEANNE FRANÇOISE DE CHANTAL, *Oeuvres complètes,* 7 vol París, 1877-1893, vol. II, pág. 8.

[71] *Ibid.,* vol. II, pág. 427.

[72] *Ibid.,* vol. II, pág. 499.

[73] P. HERCULE AUDIFFRET, *Ouvrages de piété,* en BREMOND, *Histoi littéraire,* vol. VII, pág. 195.

[74] PÈRE JOSEPH (FRANÇOIS LECLERC DE TREMBLAY), *Discours de l perfection séraphique,* París, 1934, en LOUIS DEDOUVRES, *Le Père Joseph Etudes critiques sur ses oeuvres spirituelles,* París, 1903, pág. 147.

III. Efecto de la contemplación infusa: quietud

a) España: El efecto de la contemplación infusa aparece en los ısticos españoles en dos géneros de símiles: unos describen el heıo y otros el sentimiento. Una nueva distinción cabe hacer entre etapa inceptiva fundamental (con la sorpresa consiguiente) y el ımbio progresivo del hecho y del sentimiento correspondiente.

El símil tradicional del hierro atraído por el imán, que Santa 'eresa cambia por el de «una paja cuando la levanta el ámbar» [75], ; la imagen más acabada de ese hecho prodigioso de que el alma ıuietada sea movida por Dios. El modela al alma «como gota de nagre que cava la tierra» [76]; Dios, el cazador, la ha perseguido y :rido: «El dulce cazador [la] tiró y dejó rendida» [77]. Es exclusivo érito de los españoles haber especificado la decreciente actividad : las facultades por obra de su unificación y creciente pasividad ı la contemplación con símiles tan eficaces como los creados por ınta Teresa: Las almas contemplativas empiezan por ser «asnillos ıra traer la noria del agua... cerrados los ojos y no entendiendo lo ıe hacen» [78]. Entonces se abandonan por entero a la misericordiosa ɔra de Dios, «no como los que están en el cadalso mirando al toro ino como] los que andan poniéndosele en los cuernos» [79]. Acaban ɔr no ser más «que la cera cuando imprime otro el sello..., sólo tá dispuesta, digo blanda; y aun para esta disposición tampoco se ɔlanda ella, sino que se está queda y lo consiente» [80]. Este haızgo del progreso en la contemplación como graduado y mensu-

---

75 *Moradas,* lib. VI, cap. V, pág. 384a.

76 Osuna, *Abecedario,* trat. XI, cap. IV, pág. 446b.

77 Santa Teresa, *Poesías,* pág. 642b.

78 Id., *Vida,* cap. XXII, pág. 87b.

79 Id., *Camino de perfección,* cap. XXXIX, pág. 315a.

80 Id., *Moradas,* lib. V, cap. II, pág. 361b.

rable es uno de los grandes triunfos del «ensimismarse» españo
También San Juan de la Cruz sorprende el alma en su camino hac
la plenitud de la contemplación, aunque, usando el mismo símil tr
dicional del «sello en cera», expresa una etapa anterior a la d
Santa Teresa: «el alma sintiéndose estar como la cera que comenz
a recibir la impresión del sello y no se acabó de figurar» [81].

Las afirmaciones generales y más vagas acerca de la quietu
de la contemplación se refieren siempre a un proceso lento y pau
latino que va completándose más y más. Por esto los españole
dicen que el hombre desnudo está vestido [82]; que al niño lo toma
en los brazos maternos, lo besan, amamantan y acarician («Abre l
madre sus brazos al niño y allende de lo abrazar, ábrele sus pech
e junta su rostro con el de su hijo») [83]; que las manos temblorosa
que sostienen el vaso colmado se van serenando cada vez más, d
modo que el vaso «puede ser lleno sin se derramar» [84].

Al lado de esta descripción progresiva de la quietud median
símiles, hay también excelentes comparaciones de los estados ince
tivo y final. Aquí la exactitud de la imagen resulta todavía m
asombrosa. En el estado inceptivo de quietud, el alma tiene la e
periencia del «ojo que cayendo se va sabrosamente al sueño ciego» [8
o a la de quien, después de velar toda la noche, se ve agradabl
mente sorprendido por la aurora [86]. La súbita conciencia del esta
de quietud contemplativa es como descubrir el fluir del «agua vi
que está debajo del yelo muerto» [87], o como «el pollo que bive de

[81] *Cántico espiritual,* canción XI, pág. 83.
[82] *Puntos de Amor,* n.º 19, vol. II, pág. 436.
[83] *Abecedario,* trat. I, cap. I, pág. 323b.
[84] *Ibid.,* trat. IV, cap. V, pág. 364b.
[85] JUAN DE LOS ANGELES, *Lucha espiritual,* vol. I, pág. XII.
[86] *Abecedario,* trat. XI, cap. IV, pág. 447a.
[87] *Ibid.,* trat. XIII, cap. IV, pág. 469a.

ro del huevo sin lo haver horadado» [88], o «como si echasen en los uétanos una unción suavísima a manera de un gran olor... que nos enetra todos» [89], o como una especie de olor de incienso que viene úbitamente del oculto lugar donde se está quemando («una fraancia como si... estuviese un brasero adonde se echasen olorosos erfumes: ni se ve la lumbre, ni donde está») [90]. Francisco de Osuna llega hasta describir el momento mismo en que el asceta asa a ser místico, en que es invadido por Dios:

«Viene algún pensamiento al corazón y se detiene de forma que ntes que el hombre conozca lo que era es alanzado, como si dende ejos dijésemos a alguno que no se acercase; mas antes que lo onosciésemos, pasa esto tan cierto en el ánima que el mesmo ombre se maravilla de ello» [91].

El estado de quietud adquiere también una determinada sigificación a la luz de la *purgatio* que le ha precedido. De ahí símiles como el que compara la quietud final con una casa que se ha espojado para recibir los tesoros del Rey («sólo queda el casco de casa vacío, porque el rey trae consigo lo que es necesario») [92]. El amoso paralelo de San Juan de la Cruz: «Estando ya mi casa osegada» [93] adquiere para el lector nueva importancia desde que Yakov Malkiel ha señalado en la palabra *sosegar* las connotaciones el lat. subsecare; es decir: segar, cercenar, cortar, castrar, mutilar, quitar fuerza vital [94], y, en el caso del alma, aquietarla asta borrar de ella el último elemento de egocentrismo. El alma

---

[88] *Ibid.*, trat. XIII, cap. IV, pág. 469a.

[89] SANTA TERESA, *Conceptos del amor de Dios*, cap. IV, pág. 439b

[90] ID., *Las Moradas*, lib. IV, cap. II, pág. 348a.

[91] *Abecedario*, trat. XXI, cap. VII, pág. 571a-b.

[92] *Abecedario*, trat. IV, cap. V, pág. 364a.

[93] SAN JUAN DE LA CRUZ, *Subida*, lib. I, cap. I, pág. 13.

[94] YAKOV MALKIEL, «The Etymology of Spanish 'sosiego'», en *PhQ*, XIII, 1944, pág. 304.

totalmente aquietada no es sólo el «asnillo traendo la noria», sino la «bestiula en que va el Señor a Hierusalem» [95]; que corresponde no sólo a «la aurora de la mañana», sino a «el alba... clarificada [que] deja de ser aurora» [96]. El alma desfallecida y exhausta por el largo proceso de la purificación, ya incapaz de moverse por sí misma, se encuentra al fin yaciendo «como el enfermo que actualmente está en la cama con fiebre o ción muy recia [que] siempre se conoce atado» [97]. Todos los ruidos del antes bullicioso molino, como el del «martillo», «sierra», «cosa de hierro», «estruendo dañoso», han cesado definitivamente [98]. La nave, mar adentro, ya es incapaz de cambiar su curso («como nave que está muy metida en el mar, que aunque ella quiera, no puede un poquito declinar acá ni allá») [99].

b) Francia: Los símiles franceses para la quietud mística llaman la atención ante todo porque eluden la explicación dinámica del progreso en la contemplación, cuya observación metódica aprendieron los españoles de los árabes [100]. La mesura francesa considera precisamente esta observación metódica como *curiosité;* lo dice con toda claridad la ursulina Marie de l'Incarnation: «Je ne me mets point en peine de faire tant d'examens, mais plutôt j'y sens l'aversion, crainte de curiosité» [101]. Prefiere subrayar más bien el hecho de que en toda forma de quietud y pasividad (excepto, desde luego

---

[95] *Abecedario,* trat. XXI, cap. V, pág. 506b.

[96] Juan de los Angeles, *Vida perfecta,* diálogo IV, vol. I, pág. 218b

[97] Id., *Lucha espiritual,* parte II, cap. III, vol. I, pág. 324b.

[98] *Abecedario,* trat. III, cap. III, pág. 352a.

[99] Bernardino de Laredo, *Subida del monte Sión,* cap. III, en Gaston Etchegoyen, *L'amour divin,* París, 1923, pág. 228.

[100] Miguel Asín Palacios, *La espiritualidad de Algazel y su sentido cristiano,* Madrid, 1939, vol. III, pág. 155.

[101] Marie de l'Incarnation, *Ecrits spirituels et historiques,* ed. de Dom Albert Jamet, París-Quebec, 1929 y sigs., vol. II, pág. 157.

l pleno éxtasis), hay siempre cierto grado, por pequeño que sea, le cooperación humana. Por esto las almas en quietud se compaan con ríos de lento curso («certains fleuves qui coulent si douement et si également») que aparecen ante quien los mira desde a orilla como lagos estancados porque no se percibe la agitación le sus aguas [102], o con las estrellas que giran alrededor del polo an lentamente que apenas se puede advertir que se mueven [103].

El antiguo símil del imán que atrae al hierro se modifica en los scritores franceses en el sentido de que el hierro se hace más acivo, llega a ponerse trémulo, deseoso de acercarse al imán:

«Le fer a une telle convenance avec l'aymant qu'aussitôt qu'il en pperçoit la vertu, il se retourne devers luy, puis il commence oudain à se remuer et demeurer par des petits tressaillements, esmoignant en cela la complaisance qu'il ressent, en suite de laquelle il s'avance et se porte vers l'aymant» [104].

El ejemplo español del niño a quien la madre toma en brazos y o besa, amamanta y acaricia aparece en francés transformado en la nisma dirección: también el niño hace algo, no sólo la madre. Tan pronto como la madre le ofrece el pecho, él procura acercárele y empieza a patalear, deseoso de recibir la leche:

«L'enfançon fait des petits élans du costé des tétins da sa mère t trépigne d'ayse de les voir descouverts, comme la mère aussi de on costé les luy présente avec un amour empressé» [105].

El concepto de *laisser faire* asoma a través de las imágenes franesas, que precisamente destacan la pasiva invasión de quietud,

---

[102] SAN FRANCISCO DE SALES, *Amour de Dieu,* lib. VI, cap. VIII, ol. I, pág. 330.

[103] CAMUS, *Théologie mystique,* pág. 198.

[104] *Amour de Dieu,* vol. I, pág. 42; ¡no se confunda esta «cooperaión» mística con la actividad ascética!

[105] *Ibid.,* lib. V, cap. II, vol. II, pág. 260.

como lo prueba el siguiente símil, en que el niño hace nada menos («*sans* avoir fait [!] autre chose») que quedarse quieto, mientras su madre lo viste:

«Une mère par son action propre revêt et habille son enfant qui, sans avoir fait autre chose que de *laisser agir* sa mère, se trouve tout habillé» [106].

Los escritores franceses, como es natural, no pueden descartar el «milagro» de la quietud inceptiva en sus efectos sobre aquel a quien se ha concedido esa experiencia mística. Pero es de sumo interés la comparación del doble símil de Osuna (el del pensamiento que surge inesperadamente y el del extraño que se acerca y a quien no es posible alejar) con los de San Francisco de Sales (el del hombre adormilado que oye hablar a sus amigos o el del que siente que lo acarician). Porque mientras Osuna trata de aclarar lo extraño de este sentimiento, San Francisco de Sales quiere subrayar que la acabada concentración del alma en Dios hace imposible una más clara concentración en sí misma («surpris d'un léger sommeil nous entendons sans distinguer ce que nos amis disent autour de nous ou nous ressentons les caresses qu'ils nous donnent, presque imperceptiblement, sans sentir que nous sentons») [107]. Sin embargo, los franceses atienden tanto como los españoles al elemento de la sorpresa en la primera invasión del alma por la quietud divina. Y la expresan con el símil de la inesperada desviación de un río por la rotura de un dique: «Cette paix vient comme un fleuve dont le cours est détourné... par la rupture d'une chaussée» [108]. O bien con el de la súbita comprobación de que se

[106] P. FRANÇOIS GUILLORÉ, S J., *Maximes spirituelles*, 1684, citado en BREMOND, *Introduction à la philosophie de la prière. Textes choisis*, París, 1929, pág. 256.

[107] *Amour de Dieu*, lib. VI, cap. VIII, vol. I, pág. 331.

[108] P. JEAN JOSEPH SURIN, S. J., *Questions importantes sur l'amou*

stá saboreando vino cuando se esperaba beber agua, como en las odas de Caná: «[L'âme] s'apperçoit qu'on fait des noces en son oeur et que l'eau froide et insipide est changé en un vin déli-ieux» [109].

Un símil muy poco usual, típico del clasicismo francés, es el e la inspiración que se infunde en el alma de los poetas antiguos, omo se explica—según el jesuíta Surin—en aquel pasaje de la écima Oda de Ronsard, dedicada a Michel de l'Hôpital, en que úpiter dice al poeta:

Lorsque la mienne (vertu) ravissante
Vous viendra troubler vivement,
D'une poitrine obéissante
Tremblez dessous son mouvement.

Estos versos—continúa Surin—parecen escritos para expresar... que el espíritu de Nuestro Señor obra en las almas» [110]. Este urioso paralelismo no lo ha advertido Henri Bremond en su ropio ensayo sobre *Prière et poésie*. El humanista francés halla n serio competidor en el aldeano «et vigneron de Montmorency» ean Aumont. Aumont se refiere con estas imágenes a la quietud nceptiva: «la criada, desde la guardilla, oye de pronto que al-uien golpea desde dentro del sótano, y ella, llena de susto, pre-unta desde lo alto de la casa: ¿Quién anda ahí?» [111]. Este símil s casi un *rapport fatal*. Pues el extraño que golpea es Dios en los

---

e Dieu, lib. III, cap. II, en H. BREMOND y CH. GROLLEAU, *Anthologie es écrivains catholiques*, París, 1919, pág. 144.

[109] PÈRE J. CRASSET, S. J., *Le Chrétien en solitude*, en BREMOND, *Iistoire littéraire*, vol. VIII, pág. 293.

[110] SURIN, *Lettres spirituelles*, vol. II (*Science expérimentale*), París, 663, pág. 82.

[111] JEANT AUMONT (1609-1689), *L'ouverture intérieure du royaume*

sótanos del corazón, «le sanctuaire du coeur». Más común es la comparación del ciego que se siente sorprendido cuando lo toca alguien a quien él no ve y «cet attouchement... tient lieu de connaisance à l'aveugle» [112].

Además, los místicos franceses presentan también la quietud inceptiva con símiles que muestran el alma en su retorno de la «oración de quietud» a la «normalidad», con lo cual descubre qué tesoro había poseído. La situación es entonces la del niño que se queda dormido mientras bebe del pecho materno, que aún conserva entre los labios. Pero cuando la madre vuelve a poner al niño en la cuna, él empieza a llorar desesperadamente, echando de menos alimento y protección «parce que dormant pour toute autre chose, il veilloit pour celle-là seule de presser la mammelle et d'en tirer sa douce nourriture» [113].

El estado final de quietud representado como un *fait accompli* se expresa por símiles que hasta cierto punto también encontrábamos en los españoles. Pero los franceses están, desde un punto de vista metafísico, más cargados de sentido. En primer término, el símil de la cera en que Dios ha impreso su sello. La *nation d'écrivains* cambia la cera por el papel blanco—¡la obsesión de Mallarmé!—: «une charte blanche» en que alguien (Dios) está escribiendo «tout ce qui lui plairait» [114]. También encontramos la imagen de un hombre atado («un homme attaché à un arbre avec

---

de l'Agneau occis dans nos coeurs, en BREMOND, *Histoire littéraire,* vol. VII, pág. 332.

[112] JEAN BAPTISTE NOULLEAU (1604-1672), *L'idée du vrai chrétien,* en BREMOND, *Histoire littéraire,* vol. VII, pág. 249.

[113] CAMUS, *Théologie mystique,* pág. 212. El mismo símil, menos desarrollado, en SAN FRANCISCO DE SALES, *Amour de Dieu,* vol. I pág. 332.

[114] CRASSET, *La foi victorieuse,* en BREMOND, *Histoire littéraire,* vol. VIII, pág. 292.

une corde») puesto luego en libertad por obra divina [115], o al revés, la de un hombre libre luego atado (por obra divina) «à ce poteau où vous demeuriez immobile» [116]. También aparece en francés la «casa sosegada», pero bajo forma de una casa saqueada y vaciada por los ladrones, de suerte que el dueño bien puede compararse con Diógenes:

Ma maison est au pillage
Je n'ay plus rien d'asseuré,
Socrate ni Diogène
N'estoient si contents que moy;
Je ne sens ni poids ni charge,
Mon coeur a trouvé le large [117].

Más típicamente francés que las huellas del «humanismo cristiano» es también aquí el espíritu de pequeño propietario, que se traduce en la comparación del alma aquietada con «une terre vendue» [118]. Hay otras imágenes para el mismo estado de quietud, tomadas de distintos oficios: una venda puesta sobre los ojos [119]; una esencia líquida que se mantiene quieta en el alambique porque «Il n'est pas possible de tirer l'essence d'une chose mobile, mais il faut que la matière demeure dans l'alambic... ramassée et renfermée...,

---

[115] San Vicente de Paul, *Correspondance, Entretiens, Documents* ed. Pierre Corte, París, 1923, vol. X, pág. 162.

[116] Surin, *Lettre à Madeleine Boinet*, en Pourrat, *Spiritualité chrétienne*, vol. IV, pág. 145.

[117] Id., *Cantiques spirituels de l'Amour divin. Composez par un Père de la Compagnie de Jésus*. París, 1664, pág. 50.

[118] Alexandre Piny, O. P., *L'état du pur amour*, en Bremond, *Histoire littéraire*, vol. VIII, pág. 130.

[119] Santa Margarita María Alacoque, *Vie et oeuvres*, ed. Msgr. Gauthey, París, 1915, vol. II, pág. 335.

immobile... pour y être essentiée» [120]; finalmente, el perfecto mecanismo de un reloj («perfectionner ce que les roues d'horloge sont à la montre») [121].

Los franceses, como *moralistes,* en el proceso de aquietamiento dan importancia abrumadora a la Gracia—como si dijésemos, Jansenio contra Molina—, pues, a despecho de todas las purificaciones, las almas siguen siendo indignas de ella. Por esto se las compara con unas malolientes bestias de carga que llevan muebles principescos: «Les mulets laissent-ils d'être lourdes et puantes bêtes pour être chargés des meubles précieux et parfumés du prince?» [122]. Las almas están siempre en peligro de ser unos sucios vasos («un vaisseau qui sent mauvais») que echan a perder el agua limpia («l'eau nette et claire») que contienen; o toneles que aún conservan restos de mal vino («un tonneau dont l'intérieur est gâté par un autre vin»), de tal modo que el nuevo vino que se vierte en él se echa a perder a su vez, puesto que «el agua clara y el buen vino toman fácilmente su mal olor» [123]. Estas consideraciones nos llevan a examinar ahora los símiles referentes a las purgaciones pasivas, y la necesidad de éstas.

IV. Purgaciones pasivas

a) **España**: Para la purgación pasiva, que limpia más y más las almas y las lleva a la unión mística, San Juan de la Cruz ha

---

[120] Aumont, *L'Ouverture intérieure,* en Bremond, *Histoire littéraire,* vol. VII, pág. 335.

[121] Jean Hugues Quarré, *Trésor spirituel,* en Bremond, *Introduction à la philosophie de la prière.* París, 1929, pág. 243.

[122] San Francisco de Sales, *Amour de Dieu,* lib. III, cap. V, vol I, pág. 126.

[123] L. Grignon de Montfort, *Traité de la vraie dévotion à la très Sainte Vierge ou Le secret de Marie,* Sheerbrook, Canadá, 1901, pág. 52.

reado uno de los símbolos más profundos, «la noche oscura del lma», punto de que traté detenidamente en otro lugar [124]. Pero este ímbolo multilateral arroja mucha luz sobre la unilateralidad de ada uno de los otros símiles místicos españoles, ninguno de los uales abarca todas las implicaciones de ese «purgatorio en la ierra». Los españoles consideran el dolor que limpia y pule las lmas, o como un dolor lleno de esperanza, o como dolor que en- ;aña y tortura, o como ansia penosa y expectante. Los símiles uti- izados para expresar estas experiencias subrayan el aspecto obje- ivo, el fisiológico o el psicológico. En cuanto al dolor que pule,)ios aparece como artesano que, antes de acudir a sus herramien- as más afiladas, empieza por acepillar la obra en grueso: «Dios ea como el polido tornero que no pone sus sotiles herramientas ino en lo que primero está labrado de azuela» [125]. El símil que Malón de Chaide utiliza para la purgación activa—el del lavado le ròpa—, lo afina San Juan de la Cruz agregando el detalle de as manchas antiguas y casi invisibles en un paño, que salen al egundo lavado, con «jabón y fuerte lejía» [126]. Esta enérgica lim-)ieza quita las manchas «como hace el fuego al orín y moho del netal» [127]. O imaginemos una mujer que, pensando que el agua que tiene en una vasija está limpia y clara, de pronto, a la luz del sol, ve «que está todo de motas», y la llena de desesperación el 1o poder limpiar debidamente la vasija («Aquí no sólo las telara- ñas ve de su alma, sino un polvito que haya, y por mucho que rabaje en perfeccionarse, toda se ve turbia») [128].

---

[124] Véase el capítulo II de esta obra.

[125] OSUNA, *Tercer Abecedario*, trat. XI, cap. VI, pág. 450a.

[126] SAN JUAN DE LA CRUZ, *Noche oscura del alma*, II, cap. II § I, vol. I, pág. 466. Véase nota 57.

[127] *Ibid.*, II, cap. VI, pág. 479.

[128] SANTA TERESA, *Vida*, cap. XX, pág. 79b.

El último ejemplo traduce muy claramente la idea, fundamental para los místicos, de que el alma, mientras avanza, reconoce cada vez más su humilde condición de criatura frente a las altas gracias que se le han otorgado, y se siente desesperadamente desvalida. Porque, sin la ayuda de Dios, no puede purificarse a sí misma. Su desolada situación se trasluce ahora en los símiles que expresan ese martirio de impotente prisionero:

«Como el que tienen aprisionado en una oscura mazmorra atado de pies y manos, sin poderse mover ni sentir algún favor» [129], o como hombre a punto de morir ahorcado: «si a uno le suspendiesen en el aire que no respirase» [130], o como quien, todavía consciente, pugnara por encontrar donde apoyarse: «colgado en el aire que no tiene en qué estribar» [131]. Este símil, que aparece en Santa Angela de Foligno [132], también lo repite Santa Teresa: «Es como uno que tiene la soga a la garganta y se está ahogando, que procura tomar huelgo» [133]. Juan de los Angeles acude a la imagen del enfermo que sufre dolores tan terribles que «el miserable hombre no sábe adónde volver la cabeza ni espera más que la muerte o una cierta locura» [134]. La desesperación impotente sube de punto en el símil de San Juan de la Cruz: «El alma se siente... así como si tragada de una bestia en su vientre tenebroso se sintiese estar digiriendo» [135].

Al desesperado dolor que limpia y pule, otros símiles agregan el dolor lleno de esperanza, recompensado al fin por gracias mís-

---

129 *Noche oscura,* II, cap. VII, § 73, pág. 484.

130 *Ibid.,* pág. 479.

131 *Cántico espiritual,* canción IX, § 6, vol. II, pág. 68.

132 PAUL DE JAEGHER, *Anthologie mystique,* París, 1933, pág. 53.

133 SANTA TERESA, *Vida,* cap. XX, pág. 76a.

134 JUAN DE LOS ANGELES, *Conquista del reino de Dios,* IV, pág. 78b.

135 *Noche oscura,* II, cap. VI, vol. I, pág. 477.

icas más altas que las que se gozaron antes de la purgación pa-iva. La comparación mejor y más usada, que encierra estos tres lementos de esperanza, dolor y recompensa, es la de la leña verde ue empieza a arder y se convierte en un feo y negro tizón, del ual acaba por salir, sin embargo, pura y hermosa llama. Esta omparación se presta muy bien para el símbolo de la noche os-ura, más oscura todavía antes del amanecer:

«Esta purgativa y amorosa noticia... se ha en el alma... como el uego en el madero para transformarlo en sí; porque el fuego ma-erial, en aplicándose a la madera, lo primero que hace es co-nenzarle a desecar, echándole la humedad fuera y haciéndole llorar l agua que en sí tiene... Luego le va poniendo negro, escuro feo, y yéndole secando poco a poco, le va sacando a luz, y chando afuera todos los accidentes feos y escuros que tiene con-rarios al fuego. Y finalmente, comenzándole a inflamar por de uera y calentarle, viene a transformarle en sí y ponerle tan her-noso como el mismo fuego» [136].

Este elemento de esperanza en el dolor, que sugiere los prove-hosos efectos del dolor mismo, aparece también en el símil de «la lquitara que por el fuego que recibe no cesa de gotear agua su-lable y cálida» [137], o en la comparación del alma con el vaso que spera ser colmado, con el hombre ansioso de curación o de limento [138], con el trompo que, inclinado, recibe el golpe del ordel y gira entonces a más y mejor [139], o con la fragua en que chan agua para avivar el fuego («como suelen echar agua en la ragua para que se encienda y afervore más el fuego») [140].

---

[136] *Ibid.*, II, cap. X, § 1, vol. 1, pág. 500.
[137] *Abecedario*, trat. X, cap. IV, pág. 434b.
[138] *Cántico espiritual*, canc. IX, § 6, vol. II, pág. 68.
[139] *Abecedario*, trat. XIV, cap. II, pág. 473a.
[140] *Cántico espiritual*, trat. XI, § 1, vol. II, pág. 74.

Por último, el acento acaba por desplazarse, del dolor mezclado con esperanza, a una vaga esperanza, expectación, imaginación, capricho, deseo de *un no sé qué* que, esperando lo mejor, no puede tampoco dejar de temer lo peor. Es como cuando al enfermo le disminuyen las fuerzas por la violencia de la fiebre: «Las fuerzas de los calenturientos con los crecimientos de la calentura se van apocando y la enfermedad se arraiga» [141]. Es como la actitud de quien, teniendo hambre, no sabe qué alimento elegir o como la de la mujer encinta a quien se le antojan las cosas más extrañas:

«Acontesce haber el hombre hambre y no determinarse qué manjar comerá mejor, y las mujeres preñadas muchas veces tienen deseos o antojos sin saber de qué» [142].

Es como niño absorbido en el juego del escondite (*corregüela*) [143], o como dibujo que, a tener conciencia, esperara ansiosamente que le diesen color: «el alma está como la imagen de la primera mano y dibujo, clamando al que la dibujó para que la acabe de pintar» [144], o como la piedra que, al caer, se va acercando a su centro [145].

b) Francia: Si es verdad que Francia, hasta cierto punto, aprendió de los españoles la psicología de que hace gala su Siglo de Oro, a tal punto que sin Santa Teresa ni siquiera sería imaginable un Descartes [146], también es cierto que los franceses no fueron tan buenos discípulos en psicología del sufrimiento como en

---

141 Juan de los Angeles, *Lucha espiritual,* parte II, cap. III, página 322b.

142 *Abecedario,* trat. XI, cap. V, pág. 448b.

143 *Lucha espiritual,* parte II, cap. VIII, vol. I, pág. 335b.

144 *Cántico espiritual,* cancs. XI-XII, § 1, vol. II, pág. 83.

145 *Ibid.,* pág. 83.

146 Jacques Chevalier «Y a-t-il une philosophie espagnole?», en *In memoriam Bonilla y San Martín,* Madrid, 1927, vol. I, pág. 1 y sigs.

psicología del amor. Al describir la purgación pasiva, con sus dolores que pulen el alma, se limitan a señalar esos grandes e insufribles dolores, pero sin poner a la vista ninguna reacción del sujeto que sufre, como hacen en cambio los españoles con el hombre que, a punto de morir ahorcado, forcejea para respirar o trata de alcanzar el suelo. A los franceses parece interesarles otra cosa. Oponen siempre la purgación pasiva a la activa y así tratan de hallar dolores y sufrimientos más intensos para explicar esos sufrimientos pasivos. Si la purgación activa significaba arrancarle a un hombre sus ropas, la pasiva significa arrancarle la piel, desollarlo:

«Oter à un homme ses habits, c'est le traiter mal; mais ce n'est rien en comparaison de la rigueur qui l'écorcherait et qui ne laisserait aucune chair sur tous ses os» [147].

Es como verse forzado a comer el más repugnante trozo de carne podrida con todos sus gusanos («une fourmilière de vers dans une pièce de boeuf pourri») [148]. Es como una coyuntura dislocada, incesante tormento hasta que el hueso vuelve a su sitio [149]. El dominico Chardon exagera aún más la imagen de San Juan de la Cruz del prisionero desvalido en su mazmorra, añadiendo la idea de que el prisionero nada sabe de cómo es su encierro («comment est disposé le lieu où il demeure»), ni si podrá nunca salir («quelles sont les issues pour en pouvoir sortir») [150]. Mme. de Chantal no

---

[147] FÉNELON, *Oeuvres*, XVIII, 343, citado en POURRAT, *Spiritualité*, vol. IV, pág. 301.

[148] MARIE DE VALLÉES, en DERMENGHEM, *La vie admirable et les révélations de Marie de Vallées. D'après des textes inédits*, París, 1926, pág. 61.

[149] MME. GUYON, *Autobiography*, Nueva York, 1880, pág. 73.

[150] PIERRE CHARDON, O. P., *La croix de Jésus*, en BREMOND, *Histoire littéraire*, vol. VIII, pág. 65.

se satisface con la comparación del desollado y añade que, después de lastimar la piel, la carne y los huesos, el dolor llega hasta la médula («pénètre dans l'intime de la moelle») [151].

Nada más natural que hacer pasar a los objetos inanimados los símiles originariamente referidos al hombre. Así las almas purificadas pasivamente son como olas que se rompen contra afiladas rocas [152], como lienzo sometido a «une forte lessive» [153] (símil conocido por Malón de Chaide y San Juan de la Cruz), como carne que hacen picadillo («hachée en menues pièces») [154] y como pan que se ha tostado por completo («un pain cuit où il n'y a plus rien à cuire») [155].

La interpretación española de la expectativa y el dolor esperanzado se clarifica en Francia a tal punto [156] que Marie de Vallées recurre no sólo al símil de los antojos de la preñez, sino también a los dolores del parto [157]. El jesuíta Crasset compara el alma que pasa por estas pruebas y sufrimientos con el paralítico del Evangelio que espera ansioso el movimiento de las aguas para poder entrar en ellas y ser curado [158]; y Santa Margarita María Alacoque la compara, simplificando el símil de San Juan de la

---

151 SAINTE JEANNE FRANÇOISE DE CHANTAL, *Oeuvres*, vol. II, página 307, col. 2.

152 MME. GUYON, *Autobiography*, Nueva York, 1880, pág. 289.

153 R. P. BRUNO DE JÉSUS-MARIE, *Madame Acarie, épouse et mystique*, París, 1937, pág. 72.

154 ALEXANDRE PINY, *Vie de la M. Madeleine*, en BREMOND, *Histoire littéraire*, vol. VIII, pág. 127.

155 ID., *La clef du pur amour*, en BREMOND, *Ibid.*, vol. VIII, pág. 169.

156 Marie de l'Incarnation subraya particularmente su estado de *attente*, *pente*, etc.

157 DERMENGHEM, pág. 223.

158 P. JEAN CRASSET, *Méthode d'oraison*, en BREMOND, *Histoire littéraire*, vol. VIII, pág. 298.

Cruz, con el lienzo en espera de que lo pinten («comme une toile d'attente devant un peintre») [159].

La diferencia entre la psicología española y la francesa consiste aquí, particularmente, en que los españoles rara vez subrayan el lado ontológico de ese sufrimiento (sólo lo hace Santa Teresa con su comparación del vaso aparentemente limpio en que el polvo salta a la vista tan pronto como el sol da en ella) mientras que los franceses ahondan en el problema de la «no correspondencia» entre la flaqueza humana y la abrumadora gracia divina, es decir, en el problema del alma que cobra conciencia de su fealdad fundamental a los rayos de las gracias místicas. Por esto el alma sabe que la delgada costra que escondía su tremedal de imperfecciones se resquebraja ahora, y un terrible mal olor se exhala fuera del charco:

«Il en est à peu près comme d'un bourbier qui a pris au dessus une croûte; pendant que rien ne s'y remue, vous n'en sentez pas la mauvaise odeur, mais vous ne l'avez pas plutôt remuée qu'aussitôt une exhalaison s'en élève qui empeste l'air et ceux qui sont autour» [160].

El alma parece una gruta seca, pero súbita e inesperadamente el agua empieza a brotar en ella por donde menos se esperaba:

«C'est comme une grotte qui paraît sèche de tous côtes et d'où l'eau réjaillit tout à coup par les endroits dont on se défiait le moins» [161].

El alma sufre como la cría del cuervo que, aunque teme el negro plumaje de sus padres, tiene que recibir de ellos el alimento («les

---

[159] POURRAT, vol. IV, pág. 403.

[160] P. FRANÇOIS, GUILLORÉ, S. J., en BREMOND, *Introduction à la philosophie de la prière,* pág. 258.

[161] FÉNELON, *Instructions et Avis,* en ALBERT DEPLANQUE, *La pensée de Fénelon,* París, 1930, pág. 187 y sigs.

petits corbeaux, à qui les plumes noires de ceux dont ils tienne la vie, feraient peur..., si peut-être ils n'étaient contraints de s' accoutumer par le besoin d'en recevoir leur norriture») [162], o com el aguilucho a quien el águila vieja coge entre sus garras («au bo de l'ongle») y lo eleva hasta lo alto de una roca estéril («coupea d'un roc stérile») para acostumbrarlo al sol («l'enlever vers le so leil») [163], o como el enfermo a quien hay que aplicar emplast molestos y abrasadores para curarlo mejor («un epithème q blesse et fait languir») [164], o como un niño a quien, por tener d masiada sangre, debe sangrarlo su padre, o como el niño que porta mal en la calle, en compañía de otros niños, y a quien s padre debe castigar precisamente porque lo ama, y sin que hag el menor reproche a esos otros chicos:

«Il nous arrive comme aux enfants qui n'ont pas encore l'usa de la raison qu'un bon père fait saigner dans leur maladies; i crient, ils pleurent, ne sachant pas que le peu de mal qu'ils endure leur sert de remède; si le père en usait d'une autre sorte, il ser cruel et dénaturé. Disons encore, si les enfants font des insolenc publiques dans une place et que le père de l'un d'eux passe, il à son enfant et le châtie et il laisse les autres... Dieu châtie ce qu'il aime davantage» [165].

El carácter de necesidad ontológica en todos los ejemplos pr cedentes resulta menos vívido que en el símil del polvo, de San Teresa. Pero San Francisco de Sales habla acerca de un espe que refleja las manchas de nuestra tez, más visibles en él mientr

---

162 PÈRE JOSEPH, en LOUIS DEDOUVRES, *Le P. Joseph,* pág. 67.

163 ID., *Introduction à la vie spirituelle, en* BREMOND-GROLLEA *ob. cit.,* pág. 68.

164 SANTA MARGARITA MARÍA ALACOQUE, *Oeuvres,* vol. II, pág. 8

165 HENRI MARIE BOUDON, *Dieu inconnu,* París, 1757, pág. 62.

más fuerte se va haciendo la luz del día, que aviva el deseo de verse uno libre de ellas:

«A mesure que le jour se fait, nous voyons plus clairement dans le miroir les taches et souillures de notre visage...; et la même lumière qui nous fait voir ces tares et déchets, nous échauffe au désir de nous en nettoyer» [166].

Santa Juana Francisca de Chantal habla del agua cuyo fondo se hace transparente al influjo del sol [167].

En este punto tienen cabida una serie de símiles de que carecen los místicos españoles y que confirman, por decirlo así, la necesidad ontológica de la purgación pasiva por medio de una obediencia y un sentimiento racionales, fuente de la *santa indiferencia y el amor puro,* que desempeñan tan sobresaliente papel en el siglo XVII francés. Aquí es de especial importancia la comparación del alma resignada con el arpista sordo, que no oye lo que toca, pero que por orden del señor («pour contenter un prince») continúa tocando, escúchesele o no, esté presente o ausente el príncipe («le laissant là en sa chambre») [168]. Otra comparación es la del niño obediente que toma una medicina de mal sabor («avec un incroyable goust»), porque ése es el deseo de su madre («simplement et purement pour faire la volonté d'icelle») [169]. El estarse el alma sin consuelo se compara también con el valiente soldado que no necesita que lo empujen a la batalla con tambores y trompetas:

«Un vaillant soldat va de sens froid dans les périls..., mais le

---

[166] *Introduction à la vie dévote,* I, cap. XXII, pág. 53.

[167] *Oeuvres complètes. Edition critique,* París, 7 vols., 1877-1893, vol. II, pág. 522.

[168] *Amour de Dieu,* libro IX, cap. IX, vol. II, pág. 137.

[169] *Ibid.,* pág. 144.

commun n'y va que lorsqu'il est poussé. On est contraint pour l'y faire aller d'user du bruit, des tambours et des trompettes» [170].

También conocen los franceses, finalmente, la visión retrospectiva de la «noche» como «feliz» porque el fin de esta negra noche en la clara mañana de la unión mística quita a las tinieblas su negrura, como, entre los españoles, sólo veíamos en San Juan de la Cruz. Su ejemplo de la «escalera disfrazada» [171] reaparece en Francia de modo particular, lleno de espíritu preciosista y morosamente desarrollado. En un diálogo de Desmarets de Saint Sorlin, lleno de optimismo, Eusebio explica a Filedón que, si un hombre desciende a la prisión de la Nada, asciende luego por maravilloso artificio a la más alta cúpula:

«EUSÈBE: Ces escaliers son faits d'une invention admirable; car plus on descend bas, plus on s'élève... On se trouve élevé par une machine incompréhensible jusqu'au dôme de l'Espérance... A proportion que l'on a à descendre, à proportion on se sent élevé tout à coup par cette machine invisible.

PHILÉDON: Voilà une belle invention, et qui est cet architecte admirable?

EUSÈBE: Ce grand Architecte c'est Jésus-Christ lui-même» [172].

De manera igualmente retozona, Marie de Vallées habla del niño que cayó dentro de un charco y que, sacado de allí, recibió una paliza de su madre («elle lui bailla le fouet bien fort»), pero recibió también sus ropas recién lavadas y limpísimas («lui lava

---

[170] PIERRE CAMUS, *L'esprit de Saint François de Sales*, París, 1747, cap. XXII, pág. 425.

[171] *Noche escura del alma,* II, cap. XVIII, § 2, vol. I, pág. 538.

[172] JEAN DESMARETS DE SAINT SORLIN, *Les délices de l'Esprit,* jornada XII, en BREMOND, *Histoire littéraire,* vol. VI, pág. 508.

ı robe et la lui rendit blanche comme auparavant») [173]. La esta-
ıa se somete gustosa al cincel y al martillo del escultor con la
speranza de «être placé dans l'église sur les autels et y recevoir
es encens» [174]. Esta animación de las cosas para explicar los fe-
ómenos místicos podemos encontrarla todavía hoy en el fran-
és Henri Bergson, cuando compara el alma del místico con la
áquina que constantemente renueva todas sus partes a costa
e grandes dolores para convertirse en más eficaz instrumento [175].
l lado de esta creación original encontramos, desde luego, las
iteradas fórmulas españolas de que el alma es la piedra que el
cultor debe trabajar con finos instrumentos («marteau, ciseau,
autres outils plus délicats») [176] para lograr «la parfaite image» [177].

Una última particularidad francesa es el *rapport fatal* teoló-
co entre el *comparandum* y el *comparatum*. Si todo el proceso
ístico es una asimilación de Cristo, entonces la noche oscura de
purgación significa caminar con Cristo sobre las aguas («mar-
ıer sur les eaux») sin apoyo alguno, sin contar aún con la mano
e Cristo como guía y sin ser capaz de «demander à la nature le
ıemin en un pays où [l'on] n'a jamais été» [178]. Otro *rapport fatal*
túrgico afirma que el alma sometida a prueba es un miembro
el Cuerpo Místico y que debe adecuarse a la Cabeza coronada

---

173 MARIE DE VALLÉES, en DERMENGHEM, pág. 189.

174 DE BERNIÈRES-LOUVIGNY, *Le Chrétien intérieur*, vol. II, pág. 248.

175 *Les deux sources de la religion et de la morale*, Paris, 1932, ıg. 247.

176 SAN VICENTE DE PAUL, en J. CALVET, *St. Vincent de Paul. Textes ıoisis et comentés*, París, s. a., pág. 308.

177 FRÈRE LAURENT DE LA RÉSURRECTION, *Maximes spirituelles pour quérir la présence de Dieu*, París, 1692, pág. 138, en POURRAT, vol. IV, ıg. 166.

178 CRASSET, *Lettre de direction*, en BREMOND, *Histoire littéraire*, ol. VIII, pág. 295.

de espinas («Il serait un désordre... si les membres nourris de délicatesse étaient liés à un chef percé d'épines»)[179].

V. Unio mystica

a) España: Entre los símiles españoles para la unión mística del alma con Dios, más allá de las visiones e iluminaciones, hay algunos que se refieren al primer y súbito conocimiento, o al goce anticipado, y otros a la tranquila beatitud, a la divina penetración, absorción y sumersión del alma. Se advierte un esfuerzo extremo por señalar mediante comparaciones el avance del alma, dentro de la vida contemplativa, hacia grados más altos todavía.

Los místicos españoles quieren explicar por comparaciones lo que sienten en los momentos iniciales del repentino y beatífico arranque de amor. Santa Teresa imagina «una cometa que pasa de presto» o «un silbo penetrativo» o «un trueno aunque no se oye ruido»[180]. Diego de Estella habla de «golpes de eslabón para sacar del pedernal... centellas de fuego»[181]. Fray Luis de León habla del «relámpago que luce y pasa en breve»[182]. San Juan de la Cruz se siente de pronto invadido por un atronador torrente de agua:

«De tal manera se ve el alma embestir... que le parece que vienen sobre ella todos los ríos del mundo..., no sólo le parece sonidos de ríos, pero aun poderosísimos truenos»[183].

---

179 Chardon, *La Croix de Jésus*, en Bremond, *Ibid.*, vol. VIII, pág. 39.

180 *Moradas*, lib. VI, cap. II, pág. 372b.

181 *Meditaciones devotísimas del amor de Dios*, ed. Ricardo León, Madrid, 1920, § 76.

182 Fray Luis de León, *Los nombres de Cristo*, ed. Federico de Onís, Madrid, 1914-1917, 3 vols., vol. III, pág. 83.

183 *Cántico espiritual*, canc. XIV, § 9, vol. II, pág. 105.

El alma llega súbitamente a Dios «como la garza cuando lanza el halcón que la prende»[184]; en su arrebato de éxtasis es como «alguna vasija que contiene agua o otro licor, el cual poniendo fuego se calienta; empero cuando hierve e bulle parece... no caber en sí, mas exceder a sí mesmo el licor que antes estava seguro e ser llevado sobre sí»[185].

La misma efusión extática del alma en Dios la compara Diego de Estella con el agua que hasta en prisión dorada busca por donde escapar: «No hay redoma de oro en que el agua esté contenta, y así, en hallando por donde salir, luego deja el lugar ajeno y se va al suyo»[186].

La unión extática no permanente se concibe también como un goce anticipado de la llamada unión transformante y se compara por esto con la fruta que sólo pudiéramos oler y no paladear («como melón que se le metiera en la boca sin le dar a sentir sino solamente el gusto»)[187] o con una piedra preciosa oculta en relicario de oro, cuyas virtudes sentimos, pero que permanece en su encierro[188], o con la feliz presencia de una persona querida en una pieza a oscuras, presencia de la cual estamos seguros aunque no se nos ofrezca a la vista[189].

La plenitud de la unión mística tranformante se expresa ante todo por símiles de penetración. Los españoles recogen el antiguo y famoso símil de la penetración del alma por Dios comparada con la penetración del hierro por el fuego, imagen que encontramos en San Bernardo de Claraval, Ricardo de Saint-Victor, Ruysbroeck,

---

[184] OSUNA, *Abecedario,* trat. XII, cap. II, pág. 454a.

[185] *Ibid.,* trat. VI, cap. II, pág. 379b.

[186] *Meditaciones devotísimas,* pág. 343.

[187] *Abecedario,* trat. V, cap. IV, pág. 374a.

[188] *Moradas,* lib. VI, cap. IX, pág. 398b.

[189] *Ibid.,* lib. VII, cap. I, pág. 410a.

Santa Angela de Folino y otros. Pero los españoles llegan casi a destruir el símil, cuando añaden al mismo tiempo que el hierro continúa siendo hierro y que no se transforma en fuego, con lo cual se ponen a salvo de una posible acusación de «panteísmo». Dice Fray Luis de León:

«El hierro que se enciende del fuego, aunque en el ser es hierro y no es fuego, en el parecer es fuego y no hierro» [190].

Y Juan de los Angeles cambia el viejo símil en estricta conformidad con la distinción teológica:

«El hierro caldeado se queda hierro aunque vestido de las calidades del fuego, pareciendo más fuego que hierro por esencia, aunque verdaderamente no lo es sino por participación» [191].

El carácter penetrativo de la unión mística también se expresaba tradicionalmente con la imagen del aire o la nube radiante, traspasadas por el sol («Quomodo solis luce perfusus aer»). Esta comparación llega desde San Bernardo, pasando por Giordano de Pisa (1305) y Meister Eckart, hasta Fray Luis de León [192]. Juan de los Angeles sugiere el símil del rayo de sol que parece una parte del sol mismo: «Permanecer suspenso en Dios como el rayo en el sol» [193]. También aquí San Juan de la Cruz es el más profundo, cuando, ante el difundido símil medieval que compara la virginal concepción de María con el cristal de colores atravesado por la luz, lo explica con el alma que efectivamente concibe a Dios, «estando ambos en uno, como... la vidriera con el rayo del sol» [194].

El tercer símil de penetración, y el que mejor acierta con el carácter transformante final y con la sorpresa inicial de la chis-

---

[190] *Los nombres de Cristo,* vol. III, pág. 189.

[191] *Conquista del reino de Dios,* pág. 47a.

[192] *Los nombres de Cristo,* vol. II, pág. 217.

[193] *Vida perfecta,* diálogo IV, pág. 218a.

[194] *Cántico espiritual,* canc. XXVI, vol. II, pág. 187.

a que se enciende, es el del madero que gradualmente se va convirtiendo en fuego, a medida que la llama lo penetra y devora:

«El madero no bien seco..., calentado, comienza primero a despedir humo de sí y a dar de cuando en cuando algún estallido..., y dende a poco se torna a encender otra vez y a apagarse también, y sí hace la tercera y la cuarta, hasta que al final el fuego, ya lanzado en lo íntimo del madero y hecho señor de todo él, sale todo junto y por todas partes afuera sus llamas, las cuales, prestas y poderosas y a la redonda bullientes, hacen parecer un fuego el madero» [195].

San Juan de la Cruz hace de este símil tradicional un gigantesco símbolo, con el cual se explica que el fuego purgativo del alma el fuego transformante es el mismo Amor Divino, que sólo aparece al alma bajo forma diferente según la mayor o menor altura ue ella haya alcanzado en su mística ascensión:

«El mismo fuego que transforma en sí el madero incorporándose en él, es el que primero le estuvo disponiendo para el mismo fecto» [196].

Otro símil para la interpenetración es el de las dos velas, tal omo lo encontramos en Santa Teresa: «...como si dos velas de era se juntasen en extremo que toda la luz fuese una, y que el abilo y la luz y la cera es todo uno» [197].

San Juan de la Cruz dice casi lo mismo de las estrellas y el sol:

«La luz de una estrella se junta y une con la del sol que ya el ue luce no es la estrella sino el sol, teniendo difundidas las otras ices» [198].

---

[195] *Nombres de Cristo,* vol. II, pág. 235. Compárese también vol I, ág. 239.

[196] *Noche escura,* II, cap. X, § 3, vol. II, pág. 501.

[197] *Moradas,* lib. VII, cap. VII, pág. 412a.

[198] *Cántico espiritual,* canc. XXII, § 3, vol. II, pág. 161.

Y Santa Teresa:

«Como si en una pieza estuviesen dos ventanas por donde entrase gran luz; aunque entre dividida, se hace todo una luz» [199].

El concepto de la sumersión del alma en Dios se mantiene en los símiles del buzo («como quien se zabulle en el agua») [200], de la «esponja que ha dado consigo en la fuente» [201] y se queda henchida de agua, o de la lluvia que se pierde en el mar [202]. Esos símbolos de una muerte bienaventurada para la unión mística no satisfacen a un San Juan de la Cruz, que intenta de algún modo representar el crecimiento de la vida de Dios en el alma. Y así habla de «aire que cuanto más limpio está de vapores más le clarifica y calienta el sol» [203], o de las chispas que produce «un encendido horno o fragua cuando lo hornaguean o trabucan el fuego y afervoran la llama» [204], o de las centellas dentro de la gran llama del madero:

«Aunque habiendo entrado el fuego en el madero le tenga transformado en sí y esté ya unido con él, todavía afervorándose más el fuego y dando más tiempo en él, se pone mucho más candente e inflamado hasta centellear fuego de sí y llamear» [205].

b) Francia: Los ejemplos franceses para el arrobamiento extático no proceden tanto de la esfera psicológica y de la sorpresa como del juego de las analogías racionales, gratas al humanismo

---

199 *Moradas*, lib. VII, cap. VII, pág. 412a.

200 *Abecedario*, trat. XXI, cap. VII, pág. 572a; y Juan de los Angeles, *Conquista*, pág. 145a.

201 Osuna, *Ley de amor* en Etchegoyen, *L'amour divin*, pág. 22[illegible] nota 1.

202 *Moradas*, lib. VII, cap. VII, pág. 412a.

203 *Llama de amor viva*, III, § 34, vol. II, pág. 364.

204 *Ibid.*, II, § 9, pág. 320.

205 *Ibid.*, prólogo, § 83, vol. II, pág. 284.

o bien de la naturaleza. Ante la unión extática que ocurre después de las pruebas y que conduce una vez más a ellas, Surin piensa en un pigmeo que se ha agrandado hasta alcanzar la altura del gigante Tifeo [206]; Camus ve en la pequeña alondra que se remonta ebria de luz y después de un momento vuelve a bajar al suelo la limitación de la unión crucificante:

«Les petites alouettes sont amoureuses de la lumière, ce qui fait que quand le temps est clair qu'elles s'eslèvent autant qu'elles peuvent vers le soleil, en chantant leur ramage... mais enfin quand elles n'en peuvent plus elles cessent tout à coup de voler et de chanter et s'abbattent en terre» [207].

San Francisco de Sales imagina que el ruiseñor, silencioso («le rossignol quand il fait ses pauses»), es arrebatado por una íntima melodía de Amor, como la que lo arrebata cuando canta [208].

En San Francisco de Sales, el concepto español de la experiencia anímica directa de una presencia cariñosa se transforma en la imagen de los esposos sentados plácidamente uno junto a otro y enamorados y contentos sin necesidad de hablarse:

«Les époux humains se contentent parfois d'être auprès ou à la vue de l'épouse sans lui parler et satisfaits de savourer cette bien-aimée présence, non par aucune considération qu'ils fassent sur elle, mais par une certaine tranquillité que leur esprit prend en elle» [209].

La Madre Angélique Arnauld, de Port Royal, describe la felicidad del alma en unión comparándola con la felicidad de Santa

---

[206] SURIN, *Cantiques spirituels de l'Amour divin*, París, 1664, Cantique XXXIX, pág. 143.

[207] *Théologie mystique*, pág. 369.

[208] *Amour de Dieu*, lib. XII, cap. V, vol. II, pág. 328.

[209] *Ibid.*, lib. VI, cap. VIII, vol. I, pág. 331.

Magdalena sentada a los pies del Señor («Sainte Madeleine aux pieds de Jésus Christ qui écoute en paix») [210].

Las comparaciones místicas francesas tienen otro matiz, que las diferencia de las españolas: el desesperado afán del alma por una unión que parece imposible. El agudo análisis de este anhelo de éxtasis abarca tanto el deseo de ser absorbido por Dios como el de absorber a Dios. San Francisco de Sales ejemplifica este deseo mediante el símil de un niño que quisiera casi absorber el pecho de la madre o penetrar en él:

«On voit un petit enfant affamé si fort collé au flanc de sa mère et attaché à son tétin, presser avidement cette douce fontaine de suave et désirée liqueur, de sorte qu'il est advis, qu'il veuille ou fourrer tout dans ce sein maternel, ou bien tirer et sucer toute cette poitrine dans la sienne» [211].

Surin, con su acostumbrado lenguaje emotivo, habla análogamente del niño que no se satisface con estar echado en el regazo materno («d'estre au giron de sa mère»), sino que quiere volver a su seno («rentrer dedans ses flancs..., se cacher jusqu'au profond de ses entrailles») [212], un deseo subconsciente muy conocido.

Los símiles de penetración son muy parecidos a los españoles. Encontramos el momento inicial del éxtasis combinado con el de la unión plena en el símil de Camus de la chispa que prende fuego en un haz de paja y que, al soplar el viento, extiende la llama a un montón de leña, hasta que todo arde:

«La flamme légère allummée dans la paille allume un gros tas

---

[210] *Entretiens et Conférences de la R. M. Angélique Arnauld,* Bruxelles, 1757, pág. 251, en BREMOND-GROLLEAU, *Anthologie,* pág. 180.

[211] *Amour de Dieu,* lib. III, cap. X, vol. I, pág. 200.

[212] *Cantiques spirituels,* pág. 62.

de bois, qui fait une grande ardeur et ceste ardeur augmentée par la vent pousse de grandes flammes» [213].

Entre los símiles sencillos de penetración reaparece en Bérulle el del sol que traspasa la vidriera, de San Juan de la Cruz:

«le soleil imprime sa clarté, sa splendeur et son espèce vive et éclatante dans le cristal poli» [214].

La imagen de las estrellas traspasadas por la luz del sol, de San Juan, aparece así elaborada en San Francisco de Sales:

«Les estoiles sans perdre leur lumière ne luisent plus en la présence du soleil, ains le soleil luit en elles et sont cachées en la lumière du soleil» [215].

Pero lo que interesa a los franceses en la unión mística no es la penetración ni la inmersión, sino una cosa intermedia, una absorción, o cuasi-absorción, que a veces ponen a salvo del panteísmo y el quietismo, dando al elemento absorbido una conciencia alegórica que atestigua la bienaventuranza experimentada en la absorción. Subrayan este punto mucho más que los místicos españoles. La gota de agua sorbida por el mar, de Santa Teresa, aparece como una indestructible personalidad en San Francisco de Sales:

«Si une goutte d'eau élémentaire jetée dans un océan d'eau naphe, estoit vivante, ne crieroit-elle pas de grand joie: Je vis voirement, ains ce océan vit en moi et ma vie est cachée en cet abisme» [216].

Y una vez más, la claridad francesa quita todas las posibles tachas de panteísmo en aquellas palabras del P. Chardon en que nos

---

[213] *Théologie mystique*, pág. 388.

[214] *Mystère de Jésus*, pág. 579, en CLAUDE TAVEAU, *Le cardinal de Bérulle, maître de la vie spirituelle*, París, 1933, pág. 174.

[215] *Amour de Dieu*, lib. VI, cap. XII, vol. I, págs. 347.

[216] *Ibid.*, lib. VI, cap. XII, vol. I, pág. 346.

muestra que la gota de agua en el mar pierde el temor de disolverse en él:

«La créature ne délaissant point d'être créature, elle y perd pourtant son non-être, et, comme une goutte d'eau se confondant avec la mer où elle est engloutie, elle perd la crainte de devenir moindre» [217].

Esto nos sugiere hasta cierto punto cómo han de comprenderse los otros símiles de absorción y penetración; por ejemplo, la esponja de Surin, que es (vale decir, se siente) traspasada por una preciosa esencia («une éponge pénétrée par une liqueur donnant une allégresse et suavité inexplicable») [218]. En San Francisco de Sales hallamos una comparación semejante: la del perfume que penetra en el algodón y es absorbido por él, aunque lo que aquí se subraya es la intensidad de la unión, y se utiliza la imagen exactamente como los españoles utilizaban la del hierro ardiente:

«L'onguent précieux ou le baume qui tombent sur le coton se mesle et s'unit tellement de plus en plus, petit à petit, avec iceluy qu'en fin on ne sçaurait pas dire si le coton est parfumé ou s'il est parfum, ni si le parfum est coton ou le coton parfum» [219].

Esta idea de San Francisco de Sales lleva implicado aquel otro símil español del líquido que quiere salir de la botella, atraído por el lugar que le corresponde. Por eso dice también, a propósito del alma que se derrama en Dios:

«C'est pourquoi, comme un baume fondu qui n'a plus de fermeté ni de solidité, elle se laisse aller et écouler en ce qu'elle aime» [220].

---

[217] CHARDON, *La croix de Jésus*, pág. 450, en BREMOND, *Histoire littéraire*, vol. VIII, pág. 46.

[218] SURIN, *Lettres spirituelles*, ed. Louis Michel et Ferdinand Cavallera, Tolouse, 1928, vol. II, pág. 141.

[219] *Amour de Dieu*, lib. VII, cap. I, vol. II, pág. 10.

[220] *Ibid.*, lib. VI, cap. XII, vol. I, pág. 345.

Jean de Saint-Samson se siente perdido y disuelto en un inmenso fuego devorador («se sentant et se voyant perdu et fondu dans l'immensité de ce feu tout dévorant»)[221]. Esta felicidad de perderse está también en el «átomo perdido y consumido en un horno» de Santa Margarita María Alacoque («un petit atome qui se consumait dans cette ardente fournaise»)[222], o en su «pez perdido en el vasto océano» («comme un petit poisson dans le vaste océan de la mer»)[223], así como en el símil de François de Clugny, del «gigante que abraza un átomo que se pierde en sus manos y ya nunca se vuelve a encontrar»[224].

Chardon intenta inclusive aclarar cómo el alma, una vez unida a Dios, toma parte de la vida divina, y como Osuna la compara con la esponja que se ha llenado de agua de mar y es agitada luego en todas direcciones en medio de este mar infinito:

«Ainsi qu'une éponge pleine et remplie d'eau en toute sa capacité, flottant dans le sein d'une mer, dont toutes les dimensions de hauteur, de profondeur, de largeur et de longeur sont infinies»[225].

La vida mística después del matrimonio místico no aparece con mucha riqueza de fantasía en los franceses, si los comparamos con los españoles. Los franceses la presentan «científicamente», como un proceso de *sístole* y *diástole,* para el cual aplican los términos de *respirer* y *aspirer:*

«De même qu'en respirant nous attirons l'air frais de dehors en notre poitrine et en aspirant nous repoussons le chaud, ainsi en

---

[221] JÉRÔME DE LA MÈRE DE DIEU, *La doctrine du vénérable Frère J. de Saint-Samson,* París, 1925, pág. 69.

[222] POURRAT, pág. 406.

[223] SANTA MARGARITA MARÍA ALACOQUE, *Oeuvres,* vol. II, pág. 510.

[224] FRANÇOIS DE CLUGNY, *De l'oraison du pécheur,* XV, BREMOND, *Histoire littéraire,* vol. VII, pág. 308.

[225] CHARDON, *La croix de Jésus,* pág. 450, en BREMOND, *Histoire littéraire,* vol. VIII, pág. 46.

respirant par le recueillement nous attirons Dieu en nous, et en aspirant nous nous jetons entre les bras de sa bonté» [226].

El jesuíta Saint-Jure desarrolla en todos sus pormenores el mismo símil de la vida mística:

«La respiration se fait lorsque le poumon vient par son mouvement de diastole et d'élargissement à attirer l'air frais qu'il communique après par l'artère veineuse au coeur, et que le coeur aussi par un mouvement semblable attire à soi, et, après s'en être rafraîchi, le renvoie, d'où il est venu, par le mouvement de systole et de rétrécissement... De même l'air spirituel nous est nécessaire. C'est pourquoi nous devons incessamment aspirer Jésus Christ et l'attirer en nous, et après, comme il nous vient du sein de son Père, nous devons le lui renvoyer et le lui rendre» [227].

Surin interpreta la vida mística como si precisamente fuera la beatitud de un francés patriota y de gustos artísticos cultivados a quien van mostrando el Palacio del Louvre, donde se hallan los más bellos muebles:

En peu de temps Il [Dieu] lui découvre
Les plus beaux meubles de son Louvre [228].

Saint-Jure toma de San Juan de la Cruz la imagen de la llama viva que abrasa el alma sin dolor, sumiéndola en gloriosa muerte, con el símil del leproso, que ve lleno de júbilo la creciente destrucción de su cuerpo, único muro que lo separa de Dios, hasta que finalmente queda con el alma libre por entero para la más alta unión. Saint Jure hace exclamar al leproso:

---

[226] CAMUS, *L'Esprit de Saint François de Sales*, París, 1747, pág. 418.

[227] JEAN BAPTISTE SAINT-JURE, S. J., *L'union avec N. S. Jésus Christ dans ses principaux mystères*, en BREMOND, *Introduction à la philosophie de la la prière*, pág. 329.

[228] *Cantiques spirituels*, pág. 63.

«Entre Dieu et moi il n'y a point autre milieu que cette muraille de boue, qui est mon corps... A mesure qu'elle se ruine et tombe par pièces, je chante et je me réjouis pour me voir plus près de cette vue désirée et de mon bonheur» [229].

Resumen y conclusión

De los pocos símiles elegidos y estudiados se desprenden algunas conclusiones. La energía pragmática del español presenta la relación entre meditación activa (ejercicios espirituales) y contemplación pasiva como de causa a efecto (pedernal y chispa, llamar y abrir, viajar y descansar, navegar y desembarcar, cocinar y comer, aprender un oficio y dominarlo); el francés, analítico y teórico, no reconoce esta relación de causa a efecto, y consiguientemente rechaza todo símil de este tipo. El concepto de meditación como imperfección y el de contemplación como perfección lo comparten ambos países. Pero España revela en los respectivos símiles sus peculiaridades de tierra árida (arroyo y fuente, arcaduces y fuente), de agricultura arcaica (el lento o rápido arar de los bueyes), de país de viejos castillos (muros exteriores y torre interior), de sociedad feudal (escudero y caballero), de valoración barroca del arte (tallar y pintar, mirar y crear el Escorial, vihuela destemplada y templada, vaso de barro y de oro). Francia mira los objetos y hechos de tal modo que aparecen menos franceses que humanos en general, pero presentándolos con la más grande precisión (vista detallada y vista total de una corona, olor de flores separadas y perfume compuesto, luz de candil y de sol, apreciación de una pintura por un profano y por un artista, servir en cocina y servir en gabinete), o con *esprit* (el león pintado y el vivo, lo que ve el astrónomo y lo que

[229] Saint-Jure, *De la connaissance et de l'amour du fils de Dieu Nostre Seigneur Jésus Christ*, París, 1933, pág. 897a.

ve el hombre que por primera vez mira el sol, hablar por gramáti y por práctica). Una tercera relación en que insisten unos y otr es la de la difícil actividad frente a la fácil pasividad. Una vez má España, aunque alude a actividades humanas en general, nos hac ver pintorescos detalles de la Península, con estrictas oposicione (remar y navegar con vela, el labrar la tierra y el crecer por sí sola simiente, el carro pesado y el ligero, traer agua por los arcaduc y obtenerla de la lluvia, pelar la fruta y gustarla, el niño que cam na y el llevado en brazos, el niño ansioso de alimento y el ama mantado, el gusano de seda que hila su capullo y el capullo que s transforma en mariposa). Los franceses, con su afán de claridad dan más detalles en sus símiles y, en su *nonchalance,* conciben l pasividad como un *laisser faire.* Así disminuyen el contraste entr actividad y pasividad, aun allí donde sus imágenes coinciden con la de los españoles (galeras a remo y galeras empujadas por el vient el masticar y el beber, la leche tomada de la cuchara y del pecho, abeja en la flor y en la colmena, el centinela que se pasea y el qu se queda en un mismo sitio). En general, los símiles españoles d meditación y contemplación, a pesar de la energía y el rigor esp ñoles, aparecen como en una conversación familiar; los francese a pesar de su típica *nonchalance,* se nos presentan en elaborad estilo «homérico». Persuasión práctica frente a demostración teór ca; gusto popular frente a estética académica.

El tema de la purgación activa del alma inspira al ascetismo e pañol imágenes de poético colorido (el cielo nublado que la lluv aclara) y de gran movimiento e intensidad (el mantel manchado q se lava con lejía caliente, el pájaro cazado con liga y luego desasi y limpiado, la serpiente que se estruja entre filosas rocas para m dar de piel); el mismo tema lleva a los franceses, con su mesura *laisser faire,* a entregarse al renunciamiento y la abstención (pi sobre sí mismo como sobre polvo y lodo, renunciar a ser dueñ para presentar de manera gradual y orgánica ese desasimiento

serpiente que muda su piel con lentitud; quitarse las ropas, una después de otra; andar de puntillas; el pichoncillo implume, aunque protegido por su madre). El papel de Dios en esta purgación, cuando se cambia en recogimiento, es para el espiritualismo español una curación en que Dios, como médico, debe ayudar (el niño travieso a quien hacen darse de cabezadas contra una piedra, el pájaro que se acostumbra a la jaula, el gavilán con los ojos vendados, la mariposa que se quema las alas, etc.). Los franceses reservan la intervención de Dios a una etapa posterior, e insisten aquí racionalnente en la necesidad de la purgación mediante consideraciones fiosóficas y humanísticas (el verdadero filósofo domina los instintos inimales; los antiguos se protegían con coronas de flores para preservarse contra los ruidos molestos). En general, las exageraciones oarrocas en los ascéticos españoles son más eficaces en este particuar dominio de la actividad que las suaves fórmulas del clasicismo rancés, que diluyen un tanto el desasimiento haciéndolo «natural».

Los españoles analizan la etapa mística de la contemplación nfusa bajo todos sus aspectos empíricos y psicológicos. Con su traicional don introspectivo, heredado quizá de los árabes, hacen bservaciones sobre la acción de Dios en las almas y el estado de uietud y de éxtasis (la paja atraída por el ámbar, la gota de viagre que cava la tierra, el cazador que hiere a la presa). Su exraordinaria afición a los pormenores psicológicos les lleva hasta ntentar gráficas descripciones del aquietamiento de la voluntad (los snos que dan vueltas a la noria con los ojos vendados), del enendimiento (ponerse sin vacilaciones en los cuernos del toro), de a memoria (la cera en que se imprime el sello). Por esto presentan l alma contemplativa en un proceso de creciente pasividad (el lesnudo es vestido; el niño recibe los besos, la leche y las cariias de su madre; las manos temblorosas se aquietan). El espíritu ntelectualista de Francia, a quien evidentemente repugna la inrospección religioso-psicológica, lo mismo que el *devenir* en cuan-

to opuesto al ser, está convencido de su incapacidad de analizar e fenómeno sobrenatural en el alma, como tan a menudo señalan su escritores. En la contemplación pasiva atienden a su propio asentimiento y *laisser faire,* es decir, a cierta cooperación y activida propias. De ahí que recurran a símiles que traducen una quietu sólo aparente (las lentas aguas del río, los planetas que giran alrededor del polo, el hierro que se mueve hacia el imán, el niñ que patalea y se esfuerza en acercarse al pecho materno, el niñ que se queda quieto cuando su madre lo viste).

El estado inceptivo de quietud, el tremendo suceso que transcurre más allá del abismo que separa a los místicos de los otro mortales, atrae, como es natural, el común interés de franceses españoles. Estos toman espontáneamente sus símiles, para expresa el súbito arrobamiento de la quietud, de su experiencia vital (e «ojo que cayendo se va sabrosamente al sueño ciego», el que vel toda la noche y después lo sorprende la aurora, el agua viva qu corre bajo el hielo muerto, el polluelo ya vivo aunque permanezc todavía en el huevo, una refrescante unción que nos echasen en l médula, el olor a incienso que viene súbitamente de un lugar oculto, el pensamiento que llega al corazón y nos maravilla). Los símiles franceses parecen construídos de modo menos espontáneo más racional, porque recurren a situaciones más concretas e individuales, tomadas no sólo de la vida misma, sino también de l Biblia y de la Antigüedad, a fin de construir las analogías má precisas para significar el estado místico inceptivo (oír tenuement la voz del amigo mientras dormitamos, el desviarse un río por l rotura del dique, los invitados a las bodas de Caná que de pront saborean el vino cuando esperaban agua, la inspiración que se ir funde en el alma del poeta griego, la sorpresa de la criada al o golpes en el sótano, el ciego sorprendido cuando alguien lo toca

No siendo tradicionalmente filósofos, los españoles parecen ir teresarse menos en la significación metafísica del estado de quietu

que en la psicología previa. Consiguientemente sus símiles son aquí algo vagos y vulgares (la casa vacía, la burra en que va montado el Señor, el alba que ya es día, el enfermo obligado a guardar cama, los ruidos del molino que cesan definitivamente, la nave que penetra en alta mar). Los franceses ven de modo más filosófico, y como moralistas, este estado final de quietud y describen el fenómeno usando en parte símiles humanísticos y sociales típicos de Francia (el papel en blanco en que alguien está escribiendo, el prisionero a quien ponen en libertad, el hombre libre a quien atan para bien suyo, la pobreza de Sócrates y Diógenes, la propiedad vendida, la venda sobre los ojos, el líquido que se mantiene quieto, el perfecto mecanismo de un reloj). Como moralistas, los franceses subrayan que el alma nunca está lo bastante limpia para las gracias que se le conceden (el animal hediondo que lleva una carga perfumada, el vino bueno echado a perder por los restos del malo).

En cuanto a las purgaciones místicas pasivas, el primer aspecto traducido en imágenes por los españoles en trance de descubrir experimentalmente verdades espirituales es el de la acción divina que limpia y pule el alma, y que el alma necesita (el tornero que usa sus instrumentos más afilados; el jabón y la lejía; el fuego que quita el orín; el sol que pone en evidencia el polvo del vaso). El francés, sintetizador, dando esto por consabido, no insiste en ello en esa forma individualísima a que los españoles se ven directamente llevados por su experiencia, sino que lo vierte en amplios símiles que hemos llamado retrospectivos. Así, el racionalismo francés anima hasta los objetos inanimados en vista de la significación «sentida» y retrospectivamente «comprendida» de sus «sufrimientos» (la estatua que se somete a la dolorosa acción del cincel, pensando en el sitio que le espera en el altar o en la suprema perfección artística; el niño que cae en el charco y a quien castigan pero a quien dan también ropa limpia; las manchas en nuestro rostro que, reveladas por la luz, nos estimulan a quitár-

noslas). El segundo aspecto es el del dolor desgarrador de una víctima indefensa. La atmósfera de los autos de fe y la sombría imaginación de un Valdés Leal o un Quevedo corresponden a este grupo de símiles españoles (el prisionero en oscura mazmorra, el malhechor en galeras, el enfermo que enloquece, el hombre devorado por la fiera). Los símiles que aparecen en Francia son más siniestros aún, pero tienen el evidente propósito de traducir la experiencia de los persistentes dolores «pasivos» como más intensos que los de la purgación activa (el desollado y el quemado, el que tiene que comer carne podrida y agusanada, la coyuntura dislocada que vuelven a enderezar, el prisionero inocente que despierta en hórrida celda). Asimismo los franceses extienden el dolor a objetos inanimados (las olas que se rompen en las rocas afiladas, el lienzo sometido a un áspero lavado, la carne que hacen picadillo, el pan que se tuesta por completo). El tercer aspecto en España es el de la esperanza que acompaña al dolor y lo hace tolerable (el madero oscuro que se transforma en llama, la alquitara que produce líquido por el calor, el enfermo que se cura, el trompo tambaleante a quien vuelven a hacer girar), con lo que se revela la comprensión intuitiva de ese estado espiritual, a veces llamado *preñez*, que ha de llevar a la unión mística y está asociado con vagos caprichos y anhelos (el hambriento que no sabe qué elegir, la mujer encinta llena de antojos extraños, el niño absorbido en el juego del escondite, el boceto que espera su color). Francia no carece enteramente de este elemento hispánico de la esperanza, pero le concede lugar muy limitado y sólo en lo ontológico, como de costumbre, y no en lo psicológico, y transforma en esa dirección los símiles españoles. Las pruebas pasivas que preparan la unión mística aparecen bajo las siguientes formas: los dolores que anuncian el parto, el paralítico del Evangelio, ansioso de las aguas removidas por el ángel, el lienzo que espera su pintor.

Francia atiende más que España al problema ontológico del

alma que bajo los rayos de la gracia se ve a sí propia inferior e indigna. No se empeña en resolver un problema, sino en descubrir una ley *in spiritualibus,* intento que hizo famoso a Malebranche. Así la terrible sorpresa del aparente descenso del alma se ilustra mediante símiles de ley natural (la costra que se resquebraja y da salida al fétido olor del tremedal, la gruta seca invadida por el agua, la cría del cuervo que necesita recibir alimento de sus padres, pero teme su negro plumaje, el aguilucho a quien su madre lleva a una alta roca para que aprenda a mirar el sol, el buen médico que usa dolorosos emplastos, el niño a quien castigan para educarlo). Francia subraya además, con preciosismo ultraintelectual, uno de sus elementos místicos predilectos, el llamado *pur amour,* la adhesión radical a Dios, acompáñese o no de satisfacciones para el alma. Hay, pues, una serie de símiles referentes a la *Sainte Indifférence* del alma en estas pruebas (el arpista sordo que toca a pesar de su sordera, el niño obediente que toma una medicina desagradable, el valiente soldado que no necesita de música guerrera para ir a la batalla).

En general, por lo que atañe a las pruebas pasivas, los españoles, descubridores del Nuevo Mundo, descubren aquí un nuevo mundo interior, donde la gracia se recibe a costa del sufrimiento. El pueblo de los autos de fe y de la imaginación siniestra no escatima horrores para describir la purificadora noche oscura de esos sufrimientos. Pero el espíritu de la Reconquista, con su comprensión intuitiva del sufrimiento, pone esperanza en la desesperación. Los franceses hacen amplias y «retrospectivas» variaciones sobre el descubrimiento español de la noche oscura, racionalizándolo y sintetizándolo. Extienden las horrores descritos por los españoles hasta la naturaleza inanimada, e intentan hacer de la experiencia mística una ley teológica.

Los símiles para la unión mística inceptiva son, en los españoles, muy parecidos a los de la quietud inceptiva. El elemento

de sorpresa radical se nos presenta realzado por el de vehemencia y elaborado psicológicamente (cometa, silbo, trueno, relámpago, chispas del pedernal, torrente, vasija rebosante). Los franceses, mesurados, no dan ejemplos de ese tipo. Ofrecen en cambio algunos ingeniosamente trabajados, para el arrobamiento (el pigmeo transformado en gigante, la alondra que remonta el vuelo, los ruiseñores felices en su silencio). Un segundo aspecto de la unión inceptiva es el fugaz anticipo de la unión permanente. Los símiles españoles (olor del melón, virtud de la piedra preciosa, el amigo cuya presencia se adivina en la oscuridad) no son en este punto diferentes de los franceses (el esposo sentado en plácida y silenciosa compañía de su mujer, la Magdalena a los pies del Señor, el niño que quisiera penetrar en el seno materno), sólo que no reflejan exclusivamente relaciones humanas.

Los símiles tradicionales españoles que explican cómo Dios traspasa el alma aparecen más cuidadosa e ingeniosamente rejuvenecidos en viejas y familiares imágenes (el hierro al rojo, el sol en la nube, el rayo de sol en suspenso o en la vidriera, el leño en llamas, la luz de dos velas, las estrellas bajo la luz del sol, la luz que entra dividida en una pieza y que se unifica luego). Francia, racionalista y académica, transforma estéticamente los antiguos símiles (el haz de paja en el fuego, el sol que traspasa la vidriera, las estrellas traspasadas por el sol) sin añadir nada nuevo.

Los españoles, que sólo parcialmente siguen la tradición nórdica de Ruysbroeck, tienen unos pocos símiles referentes a la sumersión del alma en Dios (el buzo, la esponja en el agua, la lluvia en el mar). Francia, que desde Gerson vive casi exclusivamente de la tradición flamenca, y restringe ahora cuidadosamente las posibles implicaciones de panteísmo, desarrolla los símiles de la sumersión en otros de absorción que subrayan alegóricamente la conciencia del elemento absorbido (la gota de agua en el mar, el líquido en que se empapa la esponja, el bálsamo en el algodón, el derretirse

un objeto en el fuego, el átomo perdido en un horno o en las manos de un gigante, el pececillo en el océano).

Los procesos que se manifiestan *post matrimonium mysticum* como la suprema bienaventuranza imaginable sobre la tierra—en cuyas implicaciones teológicas no podemos detenernos aquí—se explican por primera vez con símiles españoles en los escritos de San Juan de la Cruz. Estos símiles son prácticamente los de la penetración, sólo que con mayor grado de energía y vehemencia (la luz del sol que se clarifica más en el aire limpio de vapores, las chispas en el horno cuando lo avivan, las centellas en la llama). En este punto los franceses intentan afanosamente avanzar en distintas direcciones, aunque sin alcanzar la claridad de San Juan de la Cruz (la esponja llena de agua y agitada en el mar, inspirar y espirar, sístole y diástole), o describen con una *pointe* el frágil muro que separa cielo y tierra (el cuerpo ya casi consumido del leproso).

En general los españoles expresan directamente su experiencia de la unión mística con todo lo que tiene de sorprendente y arrebatadora y utilizan para ello, con suma originalidad, materiales tradicionales. Los franceses prefieren teorizar sobre la unión mística; en sus analogías insisten particularmente en relaciones humanas, y utilizan su rica tradición nórdica excediéndose tan sólo en los detalles para evitar el «quietismo». Académicos y racionalistas, intentan descubrir nuevas tierras, pero no llegan a más profundidad que los españoles. Más bien reemplazan la profundidad por la vivacidad y las *pointes,* mientras que los españoles, en este terreno sagrado, se abstienen por completo de toda *agudeza.*

CAPITULO IV

DOS TIPOS DE POESIA MISTICA

Ejemplificados en Santa Teresa y San Juan de la Cruz

(Vivo sin vivir en mí)

1. El problema

El historiador de la literatura que pretenda aplicar a la poesía religiosa los esquemas y clisés elaborados por los psicólogos de la religión, pronto descubre que tales métodos son inapropiados. No se puede calificar la piedad reflejada en tales poemas de liberal o reaccionaria con William James, ni de profética o mística [1] con Friedrich Heiler, ni de piedad informada por lo *tremendum* y piedad informada por lo *fascinans* con Rudolf Otto. Y no sirven tampoco etiquetas como piedad objetiva y subjetiva, masculina y femenina, litúrgica y ascética, clásica y romántica, teocéntrica y egocéntrica. La razón de ello es que estas categorías se fijan so-

[1] Juan R. Sepich ha criticado por inconsistentes estas categorías en su obra *San Juan de la Cruz, Místico y poeta* (Buenos Aires, 1942), página 73.

lamente en tipos psicológicos de diferente capacidad intelectual, extravertidos o introvertidos, ávidos de desasimiento o de consuelo; o no ven en las tendencias intrínsecas de la obra artística religiosa más que culto colectivo o culto individual, alabanza o edificación, meditación y jaculatoria, generalización o particularización.

La dificultad radica en que en la situación histórica concreta todas estas categorías se superponen y entremezclan; y si se separan una u otra de estas antítesis polares, cada categoría particular elegida y fijada previamente de una manera absoluta es también aplicable *secundum quid* a cada uno de los miembros opuestos antitéticamente. Cuando la Iglesia prefirió el Oficio de Corpus de Santo Tomás al presentado por San Buenaventura, ello no se debió a que considerase uno «litúrgico» y el otro «místico», sino probablemente al hecho de que uno era moderado y el otro demasiado efusivo para los fines litúrgicos. Si Santa Teresa y San Juan de la Cruz escriben poesías místicas—a pesar de que San Juan es un gran poeta y Santa Teresa no más que una versificadora—, en el caso de dos poemas particulares es difícil distinguir uno de otro. Hay dos poesías que a primera vista revelan tan poco las cualidades esenciales de la Madre del Carmelo y las del Doctor Carmelitano, que desde 1621 estos dos poemas solían imprimirse juntos, como si hubieran sido escritos por un solo autor. Solamente las ediciones críticas modernas de las obras de los santos han intentado restaurar, sin resultados satisfactorios, la situación de los manuscritos originales. Movido por este hecho, me propongo en este estudio realizar un ensayo de establecer analíticamente dos tipos de poesía mística, analizando los dos poemas que escribieron ambos santos sobre el mismo tema, *Vivo sin vivir en mí,* estudiando su origen, circunstancias y tradición.

2. La circunstancia histórica

Los dos poemas son verdaderos poemas místicos porque reflejan genuinas y auténticas experiencias místicas. No son paráfrasis de experiencias sufridas por otros y sólo estilizadas por manieristas enfáticos [2]. La experiencia mística subyacente es el anhelo desesperado de la unión mística habitual durante una sequedad pasiva subsiguiente al breve éxtasis de un efectivo rapto místico unitivo. En lo que atañe a Santa Teresa, tenemos la seguridad de que su poesía data del martes de Pascua de Resurrección de 1571. Fué escrita después de recobrarse la santa de un deliquio extático, que le sobrevino poco antes de su matrimonio místico (1572), a tiempo que oía en Avila cantar a una novicia una canción espiritual: *Véante mis ojos*. Llamábase la novicia Isabel de Jesús y fué andando el tiempo priora de Palencia. La experiencia de que se hace eco este poemita la describe también Santa Teresa en prosa en sus *Exclamaciones;* la *exclamación* XV, por ejemplo, coincide casi literalmente con el comienzo de la tercera estrofa del poema [3]. Las implicaciones místicas de la experiencia se hallan descritas muy por extenso en la *Relación* XV y en el *Castillo interior,* libro VI, capítulo XI.

El poema de San Juan de la Cruz data probablemente del año 1578, cuando visitó el carmelo de Santa Teresa en Beas y tuvo un rapto en circunstancias parecidas: una novicia que cantaba una canción alusiva al amor divino (*Quien no sabe de penas*) [4]. Los

---

[2] Véase Louis Massignon, «L'expérience mystique et les modes de stylisation littéraire», *Roseau d'or,* XX (1927), 169.

[3] Edgar Allison Peers, *Mother of Carmel* (Nueva York: Morehouse, 1946), págs 105-6.

[4] P. Sabino de Jesús, C. D., *San Juan de la Cruz y la crítica literaria* (Santiago, Chile, 1942), pág. 24.

únicos en ver dificultades en esta fecha son aquellos tratadistas de teología mística que creen que el sistema místico-teórico del santo corresponde exactamente a sus propias experiencias místicas y que después del matrimonio místico, con que sin duda fué favorecido en su prisión de Toledo en 1577, no pudo tener otra noche oscura con anhelos más altos de formas más altas de unión y de la *unio gloriae.* Sin embargo, es cosa averiguada que hubo estos fenómenos de noches oscuras postmatrimoniales en el misticismo de Alfonso Rodríguez, S. J., y de María de la Encarnación, O. S. U. ¿Por qué no también en San Juan de la Cruz? Algún otro [5] da también la fecha de 1578 más bien que la de 1577.

Tal anhelo extático lo experimentó por primera vez Santa Teresa después de su llamada transverberación de 1562, según cuenta en su *Vida,* capítulo 20, que hay que identificar con su desposorio místico. Pero este arrobamiento con caracteres definidos de transverberación se había repetido, y la pena de deseo se atribuye también en raptos posteriores, hasta 1571, al dardo penetrante del querubín [6]. También San Juan de la Cruz conoció sin duda esta dolorosa experiencia anteriormente en su prisión, según la describió más tarde en la noche pasiva del espíritu de su *Noche oscura del alma,* II, y según la había descrito efectivamente en esta misma prisión en las estrofas 1-12 de su *Cántico espiritual.* San Juan de la Cruz pudo conocer el poema de Santa Teresa y pensar en él al escribir el suyo propio. Mas no es necesario admitir esto, pues la *letrilla* o estribillo glosado por ambos era una canción amorosa muy conocida, casi popular, de origen trovadoresco y muy en boga desde el siglo XV [7]. Durante la Contrarreforma to-

---

[5] CARMELO PALUMBO, *Teresa di Gesù. Liriche con versione italiana e studio introduttivo* (Palermo: Palumbo, 1939), pág. 84.

[6] PALUMBO, *op. cit.* págs. 37-43.

[7] P. CRISÓGONO DE JESÚS SACRAMENTADO, *San Juan de la Cruz, su*

dos los poetas acostumbraban a componer tales cancioncillas glosándolas en un sentido espiritual e incluso místico. Llamábase esta técnica *a lo divino*. He aquí el texto que ambos santos glosaron *a lo divino:*

Vivo sin vivir en mí
Y de tal manera espero
Que muero porque no muero.

Si bien la crítica moderna sólo a duras penas puede sobreponerse a la sospecha de que hubo quizá entre ambos santos una especie de competencia relativa a las variaciones del mismo tema, los hechos rechazan esta suposición, tanto más cuanto que los dos poetas glosaron otras *letrillas a lo divino* en parecidas ocasiones [8] e independientemente, y fué mera casualidad el que coincidieran en ésta tan de cerca.

3. El tema del anhelo místico

La estilización del tema de los dos poetas carmelitanos resulta más sorprendente que la experiencia misma, que ya otros místicos habían vertido anteriormente en otros moldes.

Bernardo de Claraval o más bien la desconocida abadesa benedictina, a la que hoy en día se considera autora, decía ya en la estrofa XVI del famoso *Dulcis Jesu memoria:*

Qui te gustant esuriunt;
Qui bibunt, adhuc sitiunt;
Desiderare nesciunt
Nisi Jesum quem diligunt.

---

obra científica y su obra literaria (Madrid: Mensajero de Santa Teresa, 1929), II, 230.

[8] José María de Cosío, *Notas y estudios de crítica literaria* (Madrid: Espasa, 1936), págs. 102-3.

La bienaventurada Battista Varani da Camerino (1458-1526), de las Clarisas pobres italianas, se expresa en términos enérgicos:

Entonces Dios no me parecía ya el paraíso
Como antes, sino que todo su ser me parecía cruel infierno.
Y decía: no más, no más, Señor, no puedo más [9].

Una beguina flamenca exclama:

¿Más tiempo todavía sin Ti he de estar?
Creo que el amor me va a matar [10].

El gran Jan van Ruysbroeck (1294-1381) escribe:

Si hasta hace poco Le tenía, ahora nada tengo;
Por ello, sufro agobiadora pesadumbre;
El me ha robado el corazón [11].

El abad de Montserrat, García de Cisneros (siglo XVI), precursor de San Ignacio, explica en su *Exercitatorium* por qué el místico escribe este tipo de poesía: «A veces el alma siente una embriaguez espiritual *que la empuja a santos y piadosos suspiros* sin que le sea posible contenerlos en su interior y no manifestarlos» [12].

---

[9] ARRIGO LEVASTI, *I mistici*, I, 257. «Allora Dio non mi pareva più il paradiso, come pria ma il suo essere tutto mi pareva crudele inferno E diceva: non più, non più, signor mio, non posso più.»

[10] STEPHANUS AXTERS, S. J., *Mystiek Brevier*. Derde Deel. *De Nederlandsche Mystieke Poezie* (Amberes: De Nederlandsche Boekhandel, 1946), pág. 263, No. 135.

[11] *Ibid.*, pág. 231, No. 116, estrofa 10.

[12] DOM GARCÍA DE CISNEROS, Abad de Montserrat, *Exercitatori de la vida espiritual* (Montserrat, 1925), II, 319.

4. La forma española del tema [13]

El intercambio de formas entre el amor profano y el divino constituye uno de los más grandes problemas de la literatura occidental, un problema que está esperando un estudio exhaustivo [13 bis]. Sabemos, al menos, que los místicos medievales transmitieron el tema de la muerte de amor no correspondido a los trovadores cortesanos, quienes propagaron el tópico desde la Provenza hasta Portugal y España, donde llegó incluso a ser popular. Los italianos volvieron a infundir aliento místico a esta herencia provenzal primero con Dante; más tarde resecularizaron a Dante en Petrarca y su escuela, hasta que a los comienzos de la Reforma Católica espiritualizaron a Petrarca y a todos los poetas eróticos. Antes de que España hiciera esto mismo había allí algunos poemas que trataban el tema de la «muerte de amor» en la forma profana. El poeta renacentista español Boscán [14], un poema del *Cancionero general* (Lisboa, 1517) [15], un poemita elegíaco (*endecha*) del siglo XV [16], varias poesías del *Cancionero general de Toledo* (1527) [17] y toda una «tradición cortesana» de que ha hablado Dámaso Alonso [18] ofrecían abundante material en espera de ser tratado *a lo di-*

[13] Debo algunas valiosas sugerencias a la crítica de María de Lourdes Belchior Pontes en *RPF*, IV (1951), 450-456.

[13 bis] Bruce W. Wardropper, «Hacia una historia de la lírica a lo divino», *Cl* V (1954), núm. 25, 1-12.

[14] Sánchez de Lima, *El arte poética en Romance castellano* (edic. de Rafael de Balbín Lucas; Madrid: Instituto Nicolás Antonio, 1944), pág. 96.

[15] J. Cejador, *La verdadera poesía castellana* (Madrid: Rev. de Archivos, 1921), III, No. 1677.

[16] *Ibid.,* Vol. III, No. 1730.

[17] *Ibid.*, Vol. II, No. 1425.

[18] Dámaso Alonso, *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (Madrid: Gredos, 1950), 245-49.

vino y nos sitúan en posición conveniente para comprender las poesías de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz como poemas de amor *a lo divino.*

5. Los dos conceptos y formas individuales en los dos poetas

Santa Teresa, estrofa 1:

Vivo ya fuera de mí
Después que muero de amor;
Porque vivo en el Señor
Que me quiso para sí.
Cuando el corazón le dí
Puso en él este letrero:
Que muero porque no muero.

Santa Teresa considera su pasado éxtasis con una cierta tranquilidad poética que le permite contarnos, no sin *agudeza,* que recibió del Señor una especie de recibo de haberle entregado su corazón. Pero todavía se halla visiblemente embriagada con el éxtasis místico. Por ello, emplea la expresión *fuera de mí.* Según sus escritos en prosa, esta afirmación sin aditamentos emocionales de ningún género significaría simplemente que ha alcanzado un estado (sobre la unión de las potencias del alma) en el que es capaz de raptos y vuelos del espíritu. Pero aquí en el poema Santa Teresa anega su afirmación en un desbordamiento de expresiones amorosas y da como razón de estos fenómenos la de que muere de amor (*amor-quiso-corazón*), porque el Señor quiso y deseó su corazón. Alude a su *transverberación* y subraya elocuentemente su místico desposorio. Un esbozo de evocaciones sugiere el mérito de su entrega, la herida de su corazón y un gozarse en su pena que se cierne sobre el grito amoroso de esta primera estrofa. Nos sen-

timos inmersos en un mundo de mística embriaguez conocido por los escritos de Fra Jacopone da Todi, Santa Angela de Foligno, Bernardino de Siena, Catalina de' Ricci y otros místicos italianos.

El estribillo, simplemente repetido, *Que muero porque no muero,* recibe de los seis versos de éxtasis amoroso vibración y sentido nuevos. Al describir Santa Teresa en prosa (*Relación XV*) estas mismas experiencias, echa mano de los mismos términos [19]. Además, el tono embriagado de su deseo de morir por lo ardiente de su amor puede contrastarse, de una manera inversa y negativa, con el tono académico de un deseo poco sincero en que se expresa el tardío filólogo erasmista y seudomístico agustino, Luis de León. Su oda «A Felipe Ruiz», calificada por Karl Vossler de «elocuencia inteligente», comienza con fríos versos de corte horaciano y su académico vocativo [20].

Por otra parte, el convincente «muero de amor» de Santa Teresa tiene un eco fácil de reconocer en la pareja intoxicación amorosa de Fra Jacopone da Todi, quien gusta de jugar estilísticamente con la paradoja como expresión genuina de semejante emoción [21].

Este tipo de vibración de Santa Teresa es visible también en su coetánea italiana, la dominica Santa Catalina de Ricci (1522-1590), quien funde de igual manera reminiscencias místicas y auténtico lirismo en una *Lauda* [22].

Según el texto de Santa Teresa, es la mística herida de amor del corazón la que provoca ontológicamente y pasivamente este «vivir

---

[19] SANTA TERESA, *Obras completas* (edic. de LUIS SANTULLANO; Madrid: Aguilar, 1940), Moradas, VI, chap. ii: «El alma... se muere por morir cuando aprieta tanto que ya parece que para salir del cuerpo no le falta casi nada...» (pág. 406b).

[20] KARL VOSSLER, *Luis de León* (München: Schnell, 1946), 101.

[21] FRA JACOPONE DA TODI, *Laude* (edic. de FERRI; Bari: Laterza, 1930), Lauda 90, 1-3 y 10.

[22] A. LEVASTI, *loc. cit.*, I, 276.

muriendo». Santa Angela de Foligno (1249-1309) conoció asimismo esta situación contemplativa: «El amor llegó a ser como una guadaña... El alma gritaba que no se la debía consumir de amor hasta ese punto, pues que la vida estaba ya muerta para mí» [23]. Pero la expresión «muero de amor» tiene también en la tradición española de la canción de amor, que es la tradición de Santa Teresa, el mismo carácter del tipo árabe de necesidad fatal e inexorabilidad que tiene en el verso segundo. La endecha popular que inspiró a San Juan de la Cruz en la celda de su prisión, al oírla cantar en las calles de Toledo, destaca enérgicamente este elemento [24]. Santa Teresa, finalmente, repitió este tema esencial para ella de la muerte de amor en una segunda poesía que comienza con exclamación y jaculatoria [25].

San Juan de la Cruz, estrofa 1:

En mí yo no vivo ya
Y sin Dios vivir no puedo;
Pues sin él y sin mí quedo,
Este vivir, ¿qué será?
Mil muertes se me hará,
Pues mi misma vida espero,
Muriendo porque no muero.

A pesar del juego de palabras, más enérgico y más intelectual, sobre vida y muerte, las afirmaciones del maestro de las «noches oscuras» son extremadamente moderadas y positivas. Comienza con una clara alusión al dicho de San Pablo de que no es él quien vive, sino que Cristo vive en él. Pero al mismo tiempo el santo analiza su propia situación, tan distinta que no siente ya la presencia di-

---

23 *Ibid.*, I, 180.
24 J. CEJADOR, *loc. cit.*, I, No. 649, 186.
25 SANTA TERESA, *Obras, loc. cit.*, pág. 643b.

vina en la *scintilla animae*. Como conserva el dulce recuerdo de este regalo que gozó en otro tiempo, cree que no podrá vivir. No puede contar con la presencia de Dios, presencia que, aunque real y efectiva ontológicamente, es como una ausencia, pues no la siente; ni puede fiar tampoco nada de su personalidad humana, cuya vida está completamente desarraigada de la tierra. Es la suya una situación paradigmática entre la vida (Dios) y la muerte (ego). San Juan de la Cruz gusta de subrayar este hecho consignado en el verso tercero y en otros pasajes de sus poesías. En otro poema llama a esta situación *Sin arrimo y con arrimo* [26]; es decir, aunque se sabe anclado ontológicamente en Dios, no siente subjetivamente la certidumbre absoluta de ello. El esperado suspiro o grito de dolor queda adulciguado por la pregunta retórica, casi sarcástica, del verso cuarto: *Este vivir, ¿qué será?*, y por la objetiva exageración fraseológica de su penar, al decir que está muriendo mil muertes, igual que los griegos del siglo de oro hablaban de diez mil para indicar simplemente muchos o innumerables. La tercera objetivización de su dolor radica en la variación del estribillo con la sonora forma de gerundio *muriendo*, netamente aislada por la pausa rítmica que la sigue. De esta manera cobra importancia una sola palabra, evocadora de todos los horrores espirituales descritos en la *Noche oscura del alma* [27].

Así, pues, todo este autoanálisis poético hecho inmediatamente después de la experiencia mística de Beas, suceso que atestiguó bajo juramento la Madre Francisca de Dios [28], no es una elegía, sino

---

[26] SAN JUAN DE LA CRUZ, *Obras* (edic. del P. BERNARDO DE LA VIRGEN DEL CARMEN y del P. SILVERIO DE SANTA TERESA; Buenos Aires: Poblet, 1942), II, 527.

[27] *Ibid.*, I, 484: *La noche oscura del alma,* II, chap. vii, párrafo 73.

[28] P. BRUNO DE JÉSUS MARIE, *L'Espagne mystique au XVIIe siècle* (París: Arts et Métiers, 1946), pág. 159.

más bien un himno. Es subjetivo, si lo comparamos con la retrospectiva descripción en prosa de experiencias similares, tratadas todas juntas en su aspecto general en el *Cántico espiritual* [29]. Sin embargo, hasta en la prosa objetiva ocurre la expresión *muriendo mil muertes.* Este *mil muertes morir* se encuentra en un cantar popular de principios del siglo XVI [30]. En el himno místico, mucho más antiguo, *Jesu dulcis memoria,* se lee:

Desidero te millies,
Mi Jesu, quando venies?

El lirismo intelectual de San Juan de la Cruz utiliza como enérgico medio estilístico el recurso de grabar una idea en la mente del lector valiéndose para ello de la variación de formas:

Negativas: no-sin-no-sin-sin-no, versos 1, 2, 3, 7;
Positivas: vivo-vivir-vivir-vida, versos 1, 2, 4, 6.

Idéntica técnica emplea en el *Cántico espiritual,* estrofa 35, aplicada a la idea de soledad:

En soledad vivía
Y en soledad ha puesto ya su nido,
Y en soledad la guía
A solas su querido,
También en soledad de amor herido.

Esta técnica martilleante, que traslapa y borra un poco los contrastes para hacerlos menos prosaicos y didácticos, pudo haberla aprendido San Juan de la Cruz de sus modelos poéticos seculares,

---

[29] *Cántico espiritual,* canción I, párrafo 19, *op. cit.,* pág. 33.

[30] J. CEJADOR, *op. cit.,* Vol. II, No. 13996: *Endecha de enamorado* (siglo XVI): «Gloria me será una muerte / y no mil muertes morir / con tan penoso vivir.»

especialmente de Boscán [31]. «Vivir muriendo» constituye el tema nuclear del santo; a lo largo de su obra y por encima de su experiencia particular insiste sobre ese tema como dechado ascético para todos los cristianos [32], mientras que Santa Teresa nunca lo formula de ese modo, pues su lema general reza: «Todo es nada.» Una mente clara ha sentado una afirmación paradójica, en primer lugar, porque es paradójico el asunto de que se trata, pero también porque la letrilla le obligó a proceder así, y finalmente porque todos los españoles del barroco propendían a emplear este estilo, por ejemplo, Tirso de Molina, quien vierte el tópico de San Juan de la Cruz en el siguiente retruécano:

El que un bien gozar *espera*
Cuanto *espera desespera* [33].

Conclusión: el común tratamiento paradójico del tema «vivir muriendo» en estas primeras estrofas revela en Santa Teresa una actitud poética embriagada, elocuente, evocativa; al paso que la de San Juan de la Cruz es una actitud moderada, analítica, racional, enérgica.

Santa Teresa, estrofa 2:

Esta divina prisión
Del amor con que yo vivo
Ha hecho a Dios mi cautivo
Y libre mi corazón;

---

[31] Véase DÁMASO ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid: Colección Crisol s. a. (primera edición, 1942), pág. 82.

[32] R. P. FRANÇOIS DE SAINTE MARIE, O. C. D., *Initiation à Saint Jean de la Croix* (París: Editions du Seuil, 1945), pág. 151: «Le renoncement chrétien n'est pas une annihilation, mais... une vie dans une mort... au point de déconcerter la raison humaine.»

[33] TIRSO, *El burlador de Sevilla*, citado en CEJADOR, *loc. cit.*, I, No. 6c, pág. 89

Y causa en mí tal pasión
Ver a mi Dios prisionero
Que muero porque no muero.

El sentido de esta estrofa se hace más claro por la variante *unión* en vez de *prisión* en el verso primero, si bien la edición crítica desechó esta lectura, en vista probablemente del antiguo tema español de la *cárcel de amor* y de la voz *cautivo* en el tercer verso y *prisionero* en el sexto. Según esto, dice la santa: su unión crucificante (desposorio) ha hecho a Dios ontológicamente su prisionero y ha liberado su corazón de las ataduras terrenales, pero su pasión mística de amor se ha exacerbado con el recuerdo de la presencia, sentida, de este prisionero en su alma durante la unión extática. Y esta situación no puede expresarla la santa más que con el verso vibrante de emoción: Que muero porque no muero. Un parangón con el tema parecido de Luis de León en su *Noche serena,* donde se utiliza también la imagen de la cárcel y el cautiverio, da fe de la auténtica experiencia, oculta tras la emoción, de Santa Teresa frente a la repetición académica de Luis de León de un tópico neoplatónico que vierte en clarificaciones y epítetos sabiamente calculados:

El amor y la pena
Despiertan en mi pecho un ansia ardiente...
El alma que a tu alteza
Nació, ¿qué desventura
La tiene en esta cárcel baja, oscura? [34].

Tenemos, sin embargo, como en la estrofa primera, un paralelo en el bienaventurado extático Jacopone da Todi. Es el defensor de

---

[34] FRAY LUIS DE LEÓN, *Poesías* (edic. de RAFAEL ALBERTI; Buenos Aires, 1943), pág. 55.

a pasión espiritual, según expone en este verso paradójico: «la nfinitud ha surgido para encintar la medida» [35]. Tiene el concepto pasionado de poseer al Creador como prisionero, aunque al propio iempo está poseído y custodiado por El: «posees al Creador, Le osees, poseído por El» [36].

El concepto teresiano de amar apasionadamente al Amado a pesar de su ausencia temporal, se hallaba ya expresado en la poesía opular amorosa española:

Fortuna me quita el veros,
Mas no me quita el quereros [37].

Ambos conceptos, el deseo vehemente de ver al Amado y la queja por el cautiverio como los vemos unidos en la estrofa tereiana, aparecen en un himno místico, sumamente emotivo, del silo XIII, compuesto por Hermanus Josephus y titulado *Jubilus de N. S. Jesu Christo:*

Languet meum cor et aret
Quoadusque non apparet.
....
Eia, solve me captivam
Ut in aevum tecum vivam [38].

Una queja mística flamenca llega a emplear la palabra cárcel *Ghevankenisse*) para indicar el dolor de la ausencia del Amado:

Que no sé de mayor pena
Que amor de amor prisionero.

---

[35] JACOPONE DA TODI, *op. cit.*, Lauda 87, 5.
[36] *Ibid.*, Lauda 91, 194-95.
[37] J. CEJADOR, *op. cit.*, pág. 90. No. 67.
[38] *Analecta Hymnica* (edic. de CLEMENS BLUME y GUIDO M. DREES; Leipzig, 1886-1922), L, 542, No. 371, estrofa 12-13.

Todo es cárcel para mí
Lejos de mi amor viviendo [39].

El motivo particular de la liberación del corazón (*libre mi corazón,* verso 4) se conoce por una endecha popular contemporánea de plañideras y apasionadas repeticiones:

Preso está mi corazón,
Preso está;
Mas muerte lo librará [40].

La idea, más sorprendente aún, de la prisión divina de amor en que vive el alma (verso 1-2), no puede referirse más que a Dios mismo. Decidirse por esta casi elegante, aunque profunda, agudeza no debió de parecerle extraordinario a Santa Teresa, ya que se trata de un requiebro amoroso popular, hallado en un *cancionero* del siglo XV y que la santa utilizó *a lo divino:*

La que tengo no es prisión,
Vos sois prisión verdadera [41].

Santa Teresa, por principio, abraza precisamente esta idea con tal fervor que hace también a Dios—con sinónimos para cárcel—la morada interior de su alma en el *Castillo interior.* En otra de sus poesías (*Alma, buscarte has en Mí*) presenta al Señor hablando al alma en sentido inverso:

Porque tú eres mi aposento,
Eres mi casa y morada...
Fuera de ti no hay buscarme [42].

---

[39] AXTERS, *Mystiek Brevier, op. cit.* II, 216, No. 109.
[40] J. CEJADOR, *op. cit.,* Vol. II, No. 1514.
[41] J. CEJADOR, *op. cit.,* II, 70.
[42] SANTA TERESA, *Obras, op. cit.,* pág. 645a.

De esta manera la experiencia mística de Santa Teresa ahondó verdaderamente y ensanchó el antiguo concepto español de la prisión de amor. En Santa Teresa aparece en una forma emotiva y apasionada.

San Juan de la Cruz, estrofa 2:

Esta vida que yo vivo
Es privación de vivir
Y así es continuo morir
Hasta que viva contigo;
Oye, mi Dios, lo que digo
Que esta vida no la quiero;
Que muero porque no muero.

Aquí la situación mística queda aclarada por una exposición teológica, casi escolástica: la presencia insentida del Señor en un místico es una frustración espiritual, una privación, un alaciarse a par de muerte, que sólo puede sanar con la unión mística regalada y plena (no la amarga e interrumpida). Por ello, con la decidida resolución del salmista, el alma apostrofa a Dios [43]: «¡Oye, escucha, atiende a mis palabras!», y con una brusquedad casi escandalosa, dice: «Esta vida no la quiero.» De esta sublime rudeza del atleta que lucha con Dios brota el estribillo sencillamente como una ratificación de lo que ha dicho por dos veces ya antes en los versos 1-2 y 3-4: para un místico la vida sin sentir la presencia de Dios es muerte.

---

[43] HILARIO S. SÁENZ, «Notas a la glosa 'Vivo sin vivir en mí' de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz», *MLQ*, XIII (1952), 405-408, ha destacado el hecho de que el apóstrofe directo a Dios en las estrofas 2, 3, 5, 7, 8 constituye el rasgo característico de San Juan de la Cruz, al paso que Santa Teresa nunca se dirige en sus estrofas directamente a Dios, sino a la *Vida* y la *Muerte;* a Dios sólo se le nombra en tercera persona.

San Juan desliza en su poema un sorprendente prosaísmo, la palabra «privación» (con una osadía que se anticipa a Baudelaire, quien emplea en poesía la voz *mortalité*) y como si quisiera darle todas las connotaciones que tiene en Santo Tomás: *privatio luminis, privatio virtutis, privatio vitae: «Cum mors sit privatio vitae, nihil videtur esse aliud destruere mortem quam reducere vitam»* (*Sum. Theol.*, I, I. q. 56, a. 7).

Opuesta a las galanterías trovadorescas, la poesía popular española, que emplea a veces el concepto vida-muerte, muestra huellas de esta misma manera de ir derechamente al fondo y de que es buen ejemplo la estrofa segunda de San Juan. Por ejemplo:

Si mi mal es de morir
¿Para qué quiero vivir?...
La muerte es bien recibida,
Ella puede ya venir
Que yo no quiero vivir [44].

La estrofa casi estadística de San Juan de la Cruz es, a primera vista, de asombrosa desnudez, sin una comparación, sin una queja formal. Es una estrofa directa y categórica. Pero, según una sugerencia de Eugenio d'Ors [45], hay en ella un ligero ornato, como en la estrofa primera. En las obras de los orfebres españoles y sobre las fachadas de los palacios del Renacimiento se acusa visible el deseo de un mínimo de ornamentación con ligerísimos y sobrios recursos decorativos: un arma, un monograma, una figura, una guirnalda que se repiten con cierta proporción dejando amplios espacios completamente desnudos. Así los dos motivos, esperanza de vivir y muerte presente, flotan sobre esta estrofa de

---

[44] J. Cejador, *op. cit.*, II, No. 1471, 347.

[45] Eugenio d'Ors, «San Juan de la Cruz, 1542-1591», *Estilos de pensar* (Madrid: Ediciones Españolas, 1945), págs. 138-39.

San Juan y en forma más acusada que en la estrofa primera, gracias a las dos series superpuestas:

I. vida-vivo-vivir-viva-vida y
II. privación-morir-muero-muero

Los elementos emocionales quedan reducidos al enfático, pero objetivo, adjetivo *continuo* (*continuo morir,* verso 3) y a la oración condensada: *contigo, mi Dios* (verso 4-5), que con sus acentos de gran dolor y gran deseo en un estilo de clásica moderación constituyen otros dos motivos platerescos: «continuo morir» y «vivir contigo».

Conclusión: mientras en la estrofa segunda Santa Teresa hace la paradoja mística más intrincada, apasionada y espiritualmente ingeniosa, San Juan de la Cruz la hace clara teológicamente y moderada, al reducir los elementos efusivos al mínimo y darles profundidad cualitativa en vez de expansión cuantitativa.

Santa Teresa, estrofa 3:

¡Ay, qué larga es esta vida!
¡Qué duros estos destierros!
Esta cárcel, estos hierros
En que el alma está metida.
Sólo esperar la salida
Me causa dolor tan fiero
Que muero porque no muero.

La emoción de Santa Teresa desborda ilimitada. Extiende los sufrimientos de su vida mística a la vida en general, que califica con énfasis rítmico de larga y dura, lo mismo que de cruel su penar. Habla de destierro, de cárcel, de ataduras férreas de un modo tan antropocéntrico en apariencia que quizá tenga que ruborizarse cuando alcance la santa indiferencia de la unión mística

habitual. Al propio tiempo Santa Teresa sigue una típica pauta propia. Una comparación no suele desarrollarla en sentido rectilíneo y progresivo, antes la rodea de nuevos símiles que la oscurecen. Así aquí no vuelve a hablar de *prisión,* sino de *hierros, cárcel* y *destierro.* Su anhelo de morir tiene algo de aquel ahogo que solía caracterizar su sufrimiento corporal durante los éxtasis; y los editores críticos procedieron con muy sabio acuerdo al suprimir en el verso tercero la *y* (que traen algunas ediciones) y reproducir por medio del asíndeton aquel ahogo. Desde el punto de vista de las ideas nada añade a la segunda esta estrofa tercera; y con todo, es muy sincera, pues constituye la réplica poética de la *Exclamación 15* en prosa, que comienza así: «¡Ay de mí, ay de mí! ¡Señor, que es muy largo este destierro!... ¿qué hará un alma metida en esta cárcel? ¡Oh Jesús, qué larga es la vida del hombre!» [46].

Si bien el estribillo en este tipo de poesía representa ya, según Cejador, el suspiro del amante apasionado [47], Santa Teresa a mayor abundamiento abre la estrofa con el famoso *ay* o *ay, Dios mío* de desamparo y desolación que con tanta frecuencia se oye en las iglesias españolas de labios de mujeres hinojadas ante sus santos preferidos. Este *ay,* especialmente doloroso con los sufrimientos de amor, se ha hecho célebre por aquel villancico popular a él dedicado:

¡Ay, que no hay amor sin ay!
Ay que su ay tanto me duele,
Que muero por ver si hay

---

[46] Santa Teresa, *Obras, op. cit.,* pág. 460b.

[47] J. Cejador, *op. cit.,* III, 14: «El villancico (hecho estribillo...) es como el suspiro del apasionado. Al dar explicaciones de su pasión entrevera suspiros, esto es, repite el villancico o parte de él como estribillo, lo cual es mezclar a las razones el sentimiento.»

Algún ay que mi ay encele
Que el dolor no lo revele [48].

La tensión emocional de esta estrofa—descabellada cuando se la quiere imitar en oraciones corrientes destinadas al común de los fieles que viven en un nivel espiritual inferior y para quienes cada palabra resultaría un enigma—es genuina en Santa Teresa: constituye una expresión auténtica de la desesperada debilidad en espera de poderes superiores, que la santa, por desconocerlos, identifica con la muerte [49].

San Juan de la Cruz, estrofa 3:

Estando absente de ti
¿Qué vida puedo tener,
Sino muerte padescer,
La mayor que nunca vi?
Lástima tengo de mí,
Pues de suerte persevero,
Que muero porque no muero.

Es ésta una voz ascética y nada sentimental que pretende censurar al alma misma precisamente por una gracia excepcional esperada, pero no concedida todavía. La moderna teoría de Garrigou-Lagrange sobre la culpabilidad del cristiano que no es místico se cierne como una sombra sobre esta estrofa. De ahí el *lástima tengo de mí* en vez del *ay*. Por lo demás, hay en ella tres afirmaciones: la ausencia de Dios no puede llamarse vida; nunca sufrí mayor ni más espantosa noche oscura (mayor muerte) y la continuación de este estado parece imposible; por consiguiente

---

48 *Ibid.*, III, No. 1601, 86.
49 Véase ELSA MEIER, *Teresa de Jesús. Analyse ihrer Prosawerke*, tesis (Zurich: Winthertur, 1944), págs. 84-85.

las exageraciones ascéticas tienen que provocar la gracia divina de la contemplación sentida y la continuación de este vivir muriendo tendrá que acabar.

Por lo que atañe a los motivos particulares, el radicalismo de San Juan solamente conoce una medida: la ausencia (verso I) o presencia del Amado. Esto mismo resalta asimismo el santo en otros poemas suyos, por ejemplo, en el célebre *Cántico espiritual*, estrofa 11:

Mira que la dolencia
De amor que no se cura
Sino con la *presencia* y la figura.

Ocurre idéntico motivo en la canción *Un pastorcico:*

Y dice el pastorcico: ¡Ay, desdichado
De aquel que de mi amor ha hecho *ausencia*
Y no quiere gozar la mi *presencia!*

El motivo presencia-ausencia íntimamente combinado con el motivo vida-muerte no es exclusivo de San Juan de la Cruz. Lo encontramos en un diálogo pseudomístico de su coetáneo, López de Ubeda, cuya intención es dar una interpretación barroca e ingeniosa del concepto teológico de la visión beatífica:

DIOS: Si el morir por verme a mí
Es vida, ¿cuál será muerte?
ALMA: Estar ausente de Ti,
Pues está mi gloria en verte [50].

Si mi interpretación de *muerte padescer* por «sufrir noches oscuras» no resultara convincente por el contexto, tenemos la iden-

[50] J. CEJADOR, *op. cit.*, II, 25.

ificación hecha por el mismo santo, al decir en *Sin arrimo:* «Tinieblas padezco en esta vida mortal» [51].

La connotación de extrañeza y de ascética autocrítica por no ofrecer un alma suficientemente acrisolada y limpia a la invasión de la *Gracia* late en el verbo *perseverar,* de impresionante solemnidad; y cuenta que tales verbos de abierta y franca solemnidad no suelen abundar en San Juan de la Cruz [52]. Sirva asimismo de prueba el paralelo de la indignada pregunta del *Cántico espiritual:*

> Mas, ¿cómo *perseveras*
> ¡Oh vida!, no viviendo dónde vives?

Y el comentario en prosa del santo comienza así: «Como si dijera [el alma]: Y demás de lo dicho, ¿cómo puedes perseverar en el cuerpo, pues por sí solo bastan a quitarte la vida los toques de amor (que eso se entiende por flechas) que en tu corazón hace el Amado?» [53].

El contenido de la estrofa tercera se basa en los *Soliloquia* del Pseudo-Agustín: «Eia, Domine, moriar ut te videam...» [54], y es tan preciso como el de aquellos versos similares del premonstratense flamenco, Daniel Bellemans, titulados *Minne-sucht* (deseo de amor):

> In uw' presenti'
> Sterf ick van genucht;

---

[51] San Juan, *Obras,* II, *op. cit.,* 527.

[52] Dámaso Alonso, *op. cit.,* pág. 167.

[53] San Juan, *op. cit., Obras,* II, 64, *Cántico,* estrofa 6, párrafo 4.

[54] Véase M. Bataillon, «Sur la genèse poétique du Cantique spirituel», *BICC,* III (1949), 10.

In uw' absentie
Sterf ick van gesucht [55].

Un cantar popular español de amor combina el motivo de la ausencia con el motivo «sin mí y sin ti» de la estrofa primera, versos 1-2. Como la estrofa de San Juan, es más una afirmación desesperada que una queja:

En ausencia estoy temblando
Sólo de pensar en ti,
Vivo sin ti y sin mí
Mi triste vida pasando [56].

Tan explícita es la estrofa tercera acerca del problema místico en cuestión que el santo no tiene necesidad ninguna de variar, como hace generalmente, el estribillo, explicando así más claramente el tema. Y ello es tanto más sorprendente cuanto que deja sin cambiar el estribillo en la segunda de dos estrofas consecutivas. Esto extrañó a su primer copista, quien dió al estribillo esta forma: «Que vivo porque no muero»; pero en el manuscrito de Sanlúcar *vivo* está corregido por *muero* de letra del propio santo [57].

La pista para comprender esta estrofa sigue siendo la vergüenza (pasiva) de continuar una vida sin plenitud mística; lo contra-

[55] AXTERS, *op. cit.*, III, 235, No. 119:

En vuestra presencia
Muero de satisfacción;
En vuestra ausencia
Muero de deseo.

[56] CEJADOR, *op. cit.*, Vol. II, No. 1206.

[57] *Cántico espiritual y poesías de San Juan de la Cruz según el Códice de Sanlúcar de Barrameda* (edic. del P. SILVERIO DE SANTA TERESA, C. D.; Burgos, 1928), II, 189-92.

rio precisamente de cierta poesía religiosa pseudomística, que alienta al alma que sufre a continuar pacientemente; tales, por ejemplo, los famosos versos de Alicia Meynell:

¿Nunca llegaste a El? Si el llegar
Fuera reposar, en ese caso, sea;
El camino es infinito y ¡cuán doloroso seguirlo!
El camino era El [58].

Conclusión: en estas estrofas terceras, las lamentaciones de Santa Teresa, vertidas en apiladas imágenes elegíacas, contrastan con el abierto menosprecio que de sí mismo hace San Juan en un estilo de fría objetividad militar: trátase de una lamentación y de un análisis en un nivel místico.

Santa Teresa, estrofa 4:

¡Ay, qué vida tan amarga
Do no se goza el Señor!
Porque si es dulce el amor,
No lo es la esperanza larga;
Quíteme, Dios, esta carga,
Más pesada que el acero
Que muero porque no muero.

Esta estrofa encabezada por otro *¡ay!* es simplemente una vaación de la estrofa tercera. En la estrofa tercera la vida se calicaba de larga, en esta estrofa cuarta se la caracteriza como amar; en la estrofa tercera el destierro era duro, en la cuarta es rga la esperanza. Santa Teresa distingue aquí con «vida amar-

[58] The Hon. EVAN MORGAN, «Some aspects of Mysticism in verse», *says by divers Hands being the transaction of the Royal Society of Literure of the United Kingdom* (Londres, 1930), págs. 103-24.

ga» y «amor dulce» entre la unión crucificante y unión transformante, punto en que la han seguido los teorizantes de teología mística. Santa Teresa demuestra cómo es capaz de objetivar sus emociones por medio de oraciones relativas, deducciones silogísticas y atinadas comparaciones. En esta estrofa se acerca, y mucho, a sus buenos pasajes en prosa. En cuanto a su temple de espíritu, a pesar de prodigar tanto el «morir»—en contraposición a San Juan de la Cruz—, los motivos de esperanza, gozo y dulzura están siempre presentes, pues en otra parte habla de desposorio místico y vuelos de espíritu más bien que de noches oscuras y golpes mortales. Su método, como dice en otra de sus poesías, es al mismo tiempo «de gozo y de pena junto» [59]. Y *gozar* (verso 2) tiene un sentido vago e indefinido [60].

Sin embargo, *dulce* domina en los «sentimientos mixtos» de la santa. Emplea *dulce Amor, dulce Esposo, dulce bien, dulce cazador* [61] refiriéndose al Verbo Encarnado, y quiere prepararle un *dulce nido* [62] en su alma, que espera los *golpes dulces* [63] de la muerte. Pobre y mala impresión causaría este lenguaje como voz *única;* pero no es más que la envoltura de la esperanza en el conjunto de un concierto de voces en el que, como escribe Rodolfo Hoornaert, «en medio de los huracanes de pasión se oye siempre el llamamiento a la muerte como un tañido lúgubre de desesperación» [64]. Por ello aparecen a veces los contrastes mucho más

---

59 SANTA TERESA, *op. cit., Obras,* pág. 645b: «*¡Ah, pastores que veláis!*»

60 L. OESCHLIN, «Recherches sur le vocabulaire affectif de Sainte Thérèse» en su *L'intuition mystique de Sainte Thérèse* (París: PUF, 1946).

61 SANTA TERESA, *op. cit., Obras,* pág. 643.

62 *Ibid.,* pág. 643.

63 *Ibid.,* pág. 643.

64 RODOLPHE HOORNAERT, *Sainte Thérèse écrivain* (París: Desclée, 1925), pág. 495.

acusados que en esta estrofa. Una réplica más lírica la tenemos en los siguientes versos teresianos:

Lúgubre es la vida,
Amarga en extremo,
Que no vive el alma
Que está de ti lejos,
¡Oh dulce bien mío
Que soy infeliz!
Ansiosa de verte
Deseo morir [65].

Si la estrofa cuarta es sencillamente una prolongación o ampliación de la tercera, el hecho de ser Santa Teresa primordialmente prosista puede dar razón de esta amplificación del asunto en cuestión. Pese a sus numerosos *ay* y *oh,* Santa Teresa no es una poetisa de «*purs sanglots*», como ocurre con el tipo flamenco de lirismo místico [66].

San Juan, estrofa 4:

El pez que del agua sale
Aun de alivio no caresce,
Que en la muerte que padesce
Al fin la muerte le vale;
¿Qué muerte habrá que se iguale
A mi vivir lastimero,
Pues si más vivo, más muero?

En esta estrofa añade San Juan una nueva muestra de los numerosos y sorprendentes símbolos de la noche oscura; tales, el de

---

[65] SANTA TERESA, *op. cit., Obras,* pág. 643b: *Cuán triste es, Dios mío,* estrofa 2.

[66] AXTERS, *op. cit.,* pág. 225: *Een devoot ende profitelyck Boecxken,* no. 114.

la situación de un preso cargado de cadenas en una lóbrega mazmorra (*Noche oscura,* libro II, capítulo VII, párrafo 73); el del malhechor colgado de la horca y que hace esfuerzos desesperados por respirar y alcanzar un apoyo para sus pies (*Cántico espiritual,* canción IX, párrafo 6), y el del hombre que, todavía consciente, es devorado por una fiera salvaje (*Noche oscura,* libro II, capítulo VI, párrafo 1). El nuevo símbolo es el del pez arrancado a su elemento vital, que forcejea por respirar al aire libre. Y aquí la santa ironía: dichoso del pececillo, pues a su breve vida al aire pónele fin una muerte rápida, mientras que él, el místico, que nada desea tan ardientemente como el alivio de la muerte, de una muerte que no llega, tiene que debatirse entre boqueadas indefinidamente. Cuanto más se prolonga su vivir, tanto más acrece su agonía. Estando fuera de duda que San Juan de la Cruz se compadece de sí mismo, el «lastimero», como el «lástima» de la estrofa tercera, parece tener su contrapunto: avergüénzase de una vida en la que la falta del máximo esfuerzo ascético parece retrasar la unión mística.

La misma comparación precisamente emplea Santa Teresa; pero, como no le interesa la psicología de la noche oscura, la santa desvirtúa la comparación, especialmente la situación *envidiable* del pez boqueante, limitándose simplemente a declarar su propia situación análoga a la del pez:

El barbo cogido
En doloso anzuelo
Encuentra en la muerte
El fin del tormento
Ay bien, también yo sufro
Bien mío, sin ti [67].

[67] SANTA TERESA, *op. cit., Obras,* pág. 644a: *Cuán triste es, Dios mío,* estrofa 8.

La palabra *lastimero,* con un sentido no de propia compasión, ;ino plenamente objetivo, aparece asimismo en una poesía de Fer- ıando de Córdoba y Bocanegra (1565-1589), titulada *Canción al ımor divino,* en la que el descontento y ansia lastimera, provocada pasivamente, pueden identificarse con el *vivir lastimero* de San Juan de la Cruz:

> Si yo a mi Jesús viese
> Al punto cesaría
> Toda mi pena y ansia lastimera...
> Mas cuando más se espera
> El bien, más atormenta...
> No basta la paciencia en tal tormenta
> Y el alma que en ti adora
> Su puerto con zozobra mira y llora [68]

.a otra idea, la de la vida lastimera que espera la muerte como ın bien sin que ésta acabe de llegar, está ejemplificada por el ejem- ılo contrario del pez, que sabe el fin inmediato de sus sufrimien- os. Esta misma idea de la duración indefinida del penar fué uti- izada por un refrán popular español, que muy bien pudo conocer ıuestro santo:

> Mal habiendo y bien esperando,
> Morirme he triste y no sé cuándo [69].

Conclusión: Mientras en el decurso del poema Santa Teresa evela en sus amplificaciones un optimismo esencial basado en una lulzura casi devota, San Juan de la Cruz desarrolla un pesimismo ada vez más sincero; pesimismo que, con adustas comparaciones

[68] Jesús García Gutiérrez, *La poesía religiosa en México siglos XV XIX,* en colección *Cultura,* XI (1919), 19.
[69] Cejador, *op. cit.,* I, No. 143, 103.

y un heroico afrontar la naturaleza de las pruebas místicas, no saca de ellas ningún consuelo, dejando incluso oculto el resultado.

Santa Teresa, estrofa 5:

Sólo con la confianza
Vivo de que he de morir;
Porque muriendo, el vivir
Me asegura mi esperanza.
Muerte do el vivir se alcanza,
No te tardes que te espero,
Que muero porque no muero.

El concepto optimista que tiene Santa Teresa de la vida mística alcanza su cima en esta bienvenida a la muerte: ven y no tardes, un vocativo tan jubiloso como el encabalgamiento de los versos 1-2: *con la confianza vivo.* Y en verdad, aunque el eco de la muerte parece aquí más resonante que en parte alguna: *morir, muriendo, muerte,* es sólo un espejismo. Estas expresiones rebosan júbilo y evocan la muerte casi en el mismo sentido de San Francisco de Asís: *Suora morte corporale,* Hermana Muerte. Y la prueba nos la ofrecen las palabras de halago con que se refiere a ella: *confianza, asegura, esperanza, do el vivir se alcanza.*

La estrofa resulta más complicada si en vez de en la efectiva muerte corporal pensamos en la *muerte del beso,* la unión mística que admitiría también este júbilo anticipado. Aunque Santa Teresa no tiene experiencia de ésta, parece que se le prometió en una visión (de ahí, *confianza*) a condición de mayores mortificaciones activas y purificaciones pasivas. Esta interpretación harto convincente la ha expuesto Palumbo [70].

El nuevo aspecto del retruécano *muriendo, el vivir me asegura*

---

[70] PALUMBO, *op. cit.,* 53.

mi esperanza nos hace recordar el problema de que las variaciones barrocas del tema parecían infinitas en la España del siglo XVI. En el manuscrito Usoz 3721 de la Biblioteca Nacional de Madrid, se lee una estrofa similar con la nota al pie «a ruego de una venerable hermana», que semeja la contrapartida de la estrofa teresiana, pues afirma que una vida que parece cerrar el paso a la esperanza de la vida verdadera es peor que la muerte:

Quien vive nunca viviendo
Todo es muerte cuanto vive
Porque si vive muriendo
Ninguna vida recibe;
Pues si hay mal que más esquive
Mi vida de mi vivir
Mayor mal hay que morir [71].

San Juan de la Cruz, estrofa 5:

Cuando me pienso aliviar
De verte en el Sacramento,
Háceme más sentimiento
El no te poder gozar;
Todo es para más penar,
Por no verte como quiero,
Y muero porque no muero.

Este análisis positivo sienta la brusca afirmación de que la experiencia litúrgico-sacramental de la real presencia, que el místico comparte en las etapas de sequedad y oscura fe con el común de los fieles, es fundamentalmente diferente de la experiencia mística individual que tiene de Dios el alma del místico. La primera clase de presencia es tan real objetivamente como esta segunda. Pero

[71] CEJADOR, *op. cit.*, II, No. 461, 336.

esta última se siente con una fe iluminada, y por esa razón, considerada desde un punto de vista subjetivo, es superior y se desea como una unión carismática individual por encima de la comunión sacramental, que no posee la función de la satisfacción mística. Puede medirse la seriedad teológica de San Juan de la Cruz comparándola con el romanticismo perifrástico de la generación subsiguiente, que olvidó estas profundas distinciones en medio de su vaguedad barroca. José de Valdivielso (1560-1638) dice:

Aunque más te disfraces,
Galán divino,
En lo mucho que has dado
Te han conocido [72].

Juan de Salinas (1559-1642) quiere resaltar la nota de San Juan de la Cruz, pero lo consigue solamente en la zona sentimental, sin calar lo más mínimo las implicaciones místicas:

El dulce pan que gusté
Por mi consuelo...
Da más ganas de comer
Que da consuelo [73].

Se ha de notar que tanto *ver* como *visión* pertenecen a la terminología mística y significan «encontrarse, encuentro» y no «ver» (en la custodia), como queriendo contraponer adoración y recepción de la Eucaristía. San Juan expresa esto mismo precisamente en su célebre poesía *Que bien sé yo la fonte que mana y corre, Aunque es de noche:*

---

[72] ROQUE ESTEBAN SCARPA, *Poesía religiosa española. Antología* (Santiago: Ercilla, 1938: Valdivielso, *Letra al Santísimo Sacramento*), pág. 181.

[73] *Ibid.*, SALINAS, *Al Santísimo Sacramento*, pág. 178.

Aquesta viva fonte que deseo
En este pan de vida yo la *veo*
Aunque es de noche [74].

Esta preferencia por el verbo «ver» se ha podido señalar hasta en el manierista místico Luis de León [75].

Una expresión típica de la sencillez del amor del santo la ofrece el verbo *penar* por «sufrir» (verso 5), igual que la mayoría de las canciones amorosas populares:

Péname el amor, madre,
Mal penado me ha [76].

Para San Juan *penar* significa más que *adolecer,* como se ve por los famosos versos del *Cántico espiritual* donde una gradación de expresiones del sufrimiento vierten en una forma más lírica el mismo pensamiento:

Aquel que yo más quiero
Decidle que adolezco, *peno* y muero.

Por esto dice también refiriéndose al sufrimiento mayor de Cristo: «Le *pena* verse olvidado» [77].

Ya con anterioridad a San Juan de la Cruz aparece la oración en que se pide la presencia mística frente a la presencia sacramental. Al menos Juan Peckham (muerto en 1292) decía en un tiempo en que era infrecuente la comunión sacramental:

---

[74] SAN JUAN, *op. cit., Obras,* II, 514.

[75] CONCEPCIÓN CASANOVA, *Luis de León como traductor de los clásicos* Londres: Dolphin Bookshop, 1938), pág. 115.

[76] CEJADOR, *op. cit.,* I, 86, No. 39.

[77] SAN JUAN, *op. cit., Obras,* II, *Cántico espiritual,* estrofa 2, 502 y *Un pastorcico,* estrofa 2, 514.

Ergo veni, Jesu bone,
In cor meum te repone...
Sic venias, ut sentiam.
Jam cor meum dilatatur,
Et jam in te delectatur,
Sentit vere te praesentem,
Sentit te in se manentem,
Praegustat suavem gratiam [78]

Quiero (verso 6), mucho más enérgico, en sentir de L. Spitzer, que *deseo* o *amo,* constituye dentro del lenguaje moderado del santo la expresión más fuerte de pasión mística. Al buen catador de los matices expresivos del español le hace recordar un apasionado requiebro amoroso, que se lee en Juan Vázquez, *Recopilación de sonetos y villancicos,* Sevilla, 1559:

Ved la causa porque muero,
Que más muero por quereros,
Señora, que porque os quiero [79].

Lo que afirma San Juan en la estrofa quinta, aunque está claro, puede quizá extrañar a los poco fuertes en teología, ya se trate de almas de piedad sencilla como de partidarios radicales de la liturgia. No debemos olvidar (por lo que atañe a la absoluta verdad psicológica de los asertos del santo) lo que escribe el Padre Alois Mager, O. S. B., acerca de la confianza que merecen por su veracidad los místicos españoles: «Todo el que haya trabajado algo en la moderna psicología experimental queda impresionado ante estos textos literarios; diríase que son registros cuidadosos de fe-

[78] *Analecta Hymnica,* op. cit., L, 606.

[79] CEJADOR, *op. cit.,* Vol. II, No. 1205.

nómenos psicológicos en un laboratorio de psicología» [80]. El mismo Sacramento de la Eucaristía, que oculta y encubre al Amado, cuenta entre las categorías místicas de mensajeros indirectos en el sentido de la estrofa sexta del *Cántico espiritual,* en la que utilizando este mismo *quiero* radical, casi dictatorial, y hasta con un juego de palabras, exclama:

> No *quieras* enviarme
> De hoy más ya mensajero
> Que no saben decirme lo que *quiero* [81].

Después de las observaciones apuntadas huelga añadir que *gozar* entraña sólo implicaciones místicas y no eucarísticas. Pero sí que vale la pena subrayar que ninguna otra estrofa suscita en el lector una convicción más punzante del penar de amor del santo.

Conclusión: a la amplificación prosaica de Santa Teresa, con un dejo de vulgares contrastes entre experiencias amargas y dulces, aunque destacando decididamente las segundas, se contraponen las distinciones profundas, sumamente agudas y radicales, tajantes y positivas, que establece San Juan de la Cruz entre presencia sacramental y presencia mística, y una queja resignada e indirecta, pero firme, por la privación temporal de esta última.

Santa Teresa, estrofa 6:

> Mira que el amor es fuerte;
> Vida, no me seas molesta,
> Mira que sólo te resta
> Para ganarte, perderte;
> Venga ya la dulce muerte,

---

[80] ALOIS MAGER, *Mystik als Lehre und Leben* (Innsbruck: Tyrolia, 1934), pág. 351.

[81] SAN JUAN, *op. cit., Obras,* II, 503.

El morir venga ligero,
Que muero porque no muero.

El encanto de esta estrofa, verdaderamente amorosa, reside en el hecho de que la Madre Teresa habla realmente a la vida como una madre habla a su hijo, con aquella maternal insistencia *mira-mira* y aquella reprimenda *no seas*. Las alusiones bíblicas de los versos primero y cuarto confieren al requerimiento singular fuerza y gravedad. Y la proclividad emocional de la santa a alcanzar cuanto antes el final de sus sufrimientos queda subrayada por la reconvención indirecta a la muerte (ya que directamente está hablando sólo a la vida) para que sea dulce y venga ligera.

Por encima de un estado místico actual, Santa Teresa es uno de los grandes amadores de la muerte, a la que califica en otro pasaje de *benigna*, y de *dulces* sus golpes. Tal tendencia no es específicamente mística, antes tiene mucho que ver con el espíritu de la Contrarreforma, que hacía especial hincapié en la vida futura para corregir el excesivo apego a la presente del Renacimiento. Es muy valiosa la conjetura de Karl Vosler, según la cual la poesía espiritualista de Bernardo Tasso (Roma, 1557) influyó sobre la poesía mística española. A la vista de esta estrofa teresiana (especialmente del verso segundo) viénensele a uno efectivamente a las mientes aquellos versos del *Taedium vitae* de Bernardo Tasso:

Misero, chi m'aita
In si crudel tempesta
Di duol che mi molesta
Questa noiosa vita [82].

En los versos 5-6 resuena asimismo el eco de una embriagada *Lauda* italiana:

[82] KARL VOSSLER, *op. cit.*, pág. 120.

Amor, amor, la morte t'ademando,
Amor, amor, Jesú si dilettoso.
Moio en deletanza;
Amor cui tanto bramo
Famme morir d'amore [83].

Pero hay en los versos 5-7 otra implicación; una «dulzura» invade el poema que es ahora un poco diferente. He aquí la explicación: Se dice que Santa Teresa cantó ante unos enfermos una cancioncilla compuesta por el Comendador Escrivá, canción cuyo sabor barroco impresionó tanto a la santa que la imitó en estos versos. Los versos del Comendador Escrivá son como sigue:

Ven, muerte, tan escondida
Que no te sienta conmigo
Porq'el gozo de contigo
No me torne a dar la vida [84].

El anafórico *mira, mira,* maternal y coloquial, impresiona al lector por su casticismo español. Así lo prueba un villancico del *Cancionero de coplas de Navidad* (Burgos, 1604) de Fr. de Velasco:

Mira que te mira, mira,
Mira que te mira Dios [85].

Quizá al consejo bíblico de perder la vida para ganarla no se le había dado nunca una forma tan concisa como en el cuarto verso de la estrofa teresiana: «para ganarte, perderte». Pero hasta en

---

[83] JACOPONE DA TODI, *op. cit.*, pág. 208, Lauda 90, estrofas 2, 14, 35.

[84] Cancionero General de Hernando de Castillo, edición de Madrid, 1882, citado en el P. CRISÓGONO, *op. cit.*, II, 230.

[85] CEJADOR, *op. cit.*, II, pág. 94, No. 87.

los *pliegos sueltos* populares del siglo XVI se encuentran otras formas del mismo tópico, como, por ejemplo, la siguiente:

> ...tal vida
> En perderla... gano y pierdo en tenerla [86].

Con todos estos artificios *a lo divino*, Santa Teresa crea un modelo innegable para los poetas pseudomísticos ingleses, los llamados poetas metafísicos. En Richard Crashaw la manera de tratar el tema resulta desagradablemente superficial:

> *Señor, cuando el sentir de tu dulce gracia*
> *Eleva mi alma en busca de tu faz,*
> Aunque sin cesar muero, otra vez vivo;
> A la paz de la muerte siempre aspiro.
> ¡Tan ventajoso es perder así el aliento!
> Me muero del deseo de estar muerto.
> Vive aun en mí esta amorosa liza:
> La de vivir la muerte y de morir la vida;
> Pues mientras Tú me matas dulcemente
> Muerto para mí mismo, vivo en Ti siempre [87].

De tal manera se ha dejado llevar Santa Teresa de sus tendencias a la dulzura que rompió en el verso primero con el tópico «mira que el amor es fuerte», cuyo desarrollo sería «más fuerte incluso que la muerte, así fuese ésta una muerte horrible» cual la muerte de abandono. Así como se corrigen a veces ciertas formas de miembros, correctas pero desconcertantes, en las estatuas antiguas por otras formas más «lógicas», así se siente uno casi tentado a desarrollar el viril verso primero, no a la manera feme-

---

[86] *Ibid.*, III, 1735.

[87] CHARLES CARROL ALBERTSON, *Lyra Mystica. An Anthology of Mystical Verse* (Nueva York: Macmillan, 1932), pág. 78.

nina de Santa Teresa, sino en la forma viril de una poesía mística flamenca de devoción moderna:

Mi alma
No sabe qué hacer;
Tan fuerte es la presión de amor.
Quería mejor acabar de una vez
Aunque fuese muriendo [88].

San Juan de la Cruz, estrofa 6:

Y si me gozo, Señor,
Con esperanza de verte,
En ver que puedo perderte
Se me dobla mi dolor:
Viviendo en tanto pavor
Y esperando como espero,
Muérome porque no muero.

En esta estrofa alcanza su cima el sano pesimismo teológico de San Juan de la Cruz en materia mística. Aunque se goza a las veces con la esperanza de verse favorecido con la unión divina, sin embargo prevé que ni siquiera este don implica necesariamente una confirmación en la gracia concedida. Pensando en la catástrofe espiritual de una posible—y quizá eterna—pérdida de Dios, incluso después de las mayores gracias místicas, por falta de cooperación ascética, el santo se siente realmente aniquilado por el horror. Vive en una agonía continua, que le tiene casi sin habla y sin aliento. Ello provoca las densas formas de gerundio: *viviendo* y *esperando*. Además, una variante del verso tercero, donde *en ver* sustituyó a *viendo*, nos autoriza a deducir otra conclusión. El balbucir de los sonidos, un tanto desagradables, *er-e* (versos 2-3): «Con es-

[88] AXTERS, *op. cit.*, pág. 208, No. 107.

peranza de verte, En ver que puedo perderte», subraya onomatopéyicamente la tristeza de la decepción. El mismo sentimiento est también subrayado por el célebre sonido balbuciente de *que* en e *Cántico espiritual,* estrofa séptima, donde escribe el santo acerc de las criaturas que se interponen entre Dios y su alma:

Y déjame muriendo
Un no sé *qué que que*dan balbuciendo.

Este sentimiento mixto del místico en que se combinan la esperanza y la tentación de desesperación, esencia de las noche oscuras del espíritu, con su sombría expectación, lo califica de indescifrable Jacopone da Todi:

Sperare e desesperare
Star en una magione;
Tanta contenzione
Nolla porria narrare [89].

El milagro estilístico está en que San Juan de la Cruz logró descifrarlo.

En los versos devotos contemporáneos del Santo no hay tale profundidades. Transforman superficial poesía amorosa en versos religiosos de excesiva confianza, como hace Sebastián de Córdoba una de las fuentes de San Juan de la Cruz, con los versos amatorios de Boscán a Doña Isabel [90]. En cambio, la poesía popular contemporánea del Santo explicaba tales sentimientos de desesperació en el nivel inferior del amor natural:

Estoy metida entre amor y miedo,
No sé cómo vivir puedo [91].

[89] JACOPONE DA TODI, *op. cit.,* Lauda 38, 13-14.

[90] Don MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, *Antología de poetas lírico castellanos,* XIII (Madrid: Hernando, 1919), pág. 396.

[91] CEJADOR, *op. cit.,* I, 132, No. 333.

Hay una leve sombra de influjo del concepto de San Juan de la Cruz sobre el poeta metafísico jesuíta Southwel:

> La vida que anhelo me dará gloria en el futuro;
> La muerte que siento yace en el peligro presente [92].

La estrofa de San Juan de la Cruz muestra su abrumadora precisión analítica. Verdaderamente es éste el mismo poeta que definió el gozo contemplativo como un «sublime sentimiento de la esencia divina», desafiando los moldes tradicionales: eterno reposo, felicidad, banquete, patria, luz y paz, aleluya, e incluso las exposiciones teológicas: visión beatífica, gozo verdadero [93].

Conclusión: la piedad maternal, persuasiva, ingeniosa de Santa Teresa, contrasta con la piedad circunspecta, eremítica y exploratoria de San Juan de la Cruz.

Santa Teresa, estrofa 7:

> Aquella vida de arriba
> Que es la vida verdadera,
> Hasta que esta vida muera,
> No se goza estando viva;
> Muerte, no me seas esquiva;
> Viva muriendo primero,
> Que muero porque no muero.

Prosigue la conminación a la muerte, en vez de a Dios, para que se la lleve, pero con una curiosa vacilación: el subjuntivo de edición crítica *viva* en el sexto verso es la versión correcta (no variante *vivo* en indicativo) y expone de una manera drástica esta vacilación concesiva. Aun cuando subraya formalmente la vida con

---

[92] EVAN MORGAN, *op. cit.*, pág. 109: ROBERT SOUTHWEL, *I die alive.*
[93] P. SABINO DE JESÚS, *op. cit.*, pág. 237.

una quíntuple repetición: *vida-vida-vida-viva-viva,* hay sin embargo una nota melancólica en los versos 1-4: Teresa no espera otra unión mística en este mundo. Sin embargo, la invitación a la muerte es contenida y acepta el previo y opuesto *vivir muriendo* con la mansa y resignada concesión *viva,* como requisito inevitable y preparatorio para la *vida de arriba.* Consiente en un purgatorio aquí abajo en espera de la *vida verdadera.* Así, la emoción de Santa Teresa cede el puesto a una sabiduría que mitiga su pena. Y deja aflorar aquí aquella posterior y más equilibrada actitud suya:

Sigamos la soledad
Si no queremos morir
Hasta ganar el vivir [94].

Esta blanda invitación a la muerte encuéntrase en el jesuíta alemán, contemporáneo de Santa Teresa, Jakob Balde, quien escribe en latín: «Atqui moraris, Mors, mea vita, nec promissa servas?» [95]. Fra Jacopone da Todi conoce también esta forma negativa de contenido cariño, al escribir :«Più non tardare!» [96].

Es artificioso el concepto fluctuante entre «cielo» y «unión mística en la tierra» encarnado en las expresiones *vida de arriba* y *vida verdadera.* Los versos 1-4 admiten también esta interpretación: la unión es posible después de la más alta y completa purgación ascética pasiva. Pero sería vano querer establecer aquí una distinción clara y tajante.

La primera interpretación—«cielo» y «muerte corporal real»—parece preferible, a tenor del lenguaje poético de las canciones po

94 SANTA TERESA, *Obras, op. cit.,* pág. 650a.

95 FRIEDRICH-WILHELM WENTLAFF-EGGEBERT, *Deutsche Mystik zwischen Mittelalter und Neuzeit* (Berlín: Walter de Gruyter, 1944), pág. 19

96 JACOPONE DA TODI, *op. cit.,* Lauda 90, estrofa 15, verso 7.

pulares españolas del siglo XVI, en cuya tradición se halla inmersa Santa Teresa. He aquí un ejemplo:

No hay placer en esta vida
Sin dolor,
Busquemos otro mejor [97].

San Juan de la Cruz, estrofa 7:

Sácame de aquesta muerte,
Mi Dios, y dame la vida;
No me tengas impedida
En este lazo tan fuerte;
Mira que peno por verte,
Y mi mal es tan entero,
Que muero porque no muero.

Otra vez nos hallamos enfrentados con el despiadado análisis que de sí mismo hace el santo y que encarna en uno de sus símbolos habituales: la incapacidad pasiva debida a la falta de cooperación ascética. *Lazo* aquí, como en otro pasaje *arrimo,* es una fuerte ligadura que impide el vuelo y causa indecibles sufrimientos. El verbo *peno,* cuyo significado hemos explicado ya en todo su alcance, sustituye a *muero* (que se lee en un manuscrito posterior), porque el verbo *morir* está ya exhausto después de seis estrofas. No aparece más que en el estribillo y ello por necesidad. Confiere por su rareza sentido pleno a la expresión *aquesta vida,* que vale tanto como «esta vida natural». La exclamación *mira,* algo infrecuente en San Juan de la Cruz, resuena con un eco de plena sinceridad en su profunda emoción, como es el caso en la ocasión paralela del *Cántico espiritual:* «Mira que la dolencia que no se cura.» *Mira* cobra otro reflejo de austera sinceridad de *entero,* que anti-

[97] CEJADOR, *op. cit.* II, 1418, No. 301.

cipa su contrapartida *de vero* en la estrofa octava, y significa curación *total* de este *mal entero* de la vida, curación que consiste en la presencia del Amado tras su larga ausencia.

Incluso el enérgico imperativo *sácame* (verso 1) y el encarecimiento de *mira* (verso 5) convergen no más que en una afirmación, equilibrada como siempre: «Mi mal es tan entero» (verso 7). Parece ser ésta la norma y señal de una viril actitud espiritual tal como aparece en el bienaventurado Ugo Panziera (muerto en 1330), quien en una plegaria describe con parecida contención su propia situación:

O Cristo, Amor diletto, te sguardando
Languisco amando, e faime consumare [98].

Con semejante valentía y parejo realismo apostrofa Girolamo Savonarola (1452-1498) a su corazón:

Se tu stai qui in terra
Serà tua vita amara...;
Se t'è la vita cara
Vane al divin splendore [99].

Conclusión: gracias a una profunda meditación, Santa Teresa halla mitigación a su pena y llega a una tierna, resignada y mansa actitud de oración; mientras que San Juan de la Cruz convierte la meditación en la oración misma con un llamamiento radical, positivo y «convincente» a la clemencia divina: llega nada menos que a describir a Dios su situación como un *mal entero*.

Santa Teresa, estrofa 8:

Vida ¿qué puedo yo darte
A mi Dios que vive en mí,

---

[98] Beato UGO PANZIERA DA PRATO en Levasti, *op. cit.*, I, 184.
[99] GIROLAMO SAVONAROLA en Levasti, *op. cit.*, I, 252.

Si no es el perderte a ti
Para merecer ganarte?
Quiero muriendo alcanzarte,
Pues tanto a mi amado quiero,
Que muero porque no muero.

El agotamiento lírico de Santa Teresa después de siete estrofas de místicos retruécanos lanza todavía un grito de triunfo, su más sublime mensaje de amor, que le brota con verdad entrañable del fondo del corazón: «Tanto a mi Amado quiero». Por otra parte, la estrofa está llena de confusión a través de los versos 1-4. Por ello, sería preferible para un texto crítico definitivo la variante posterior *le* (Dios) en vez de *te* (vida) de los versos 1, 4 y 5. Merece destacarse un punto; el de la perfilación de aquel gran leitmotif teresiano: «Mi amado es para mí, e yo soy para mi amado» [100]. La verdad del lema se patentiza en el acatamiento final de la voluntad de Dios. El sentido de los versos 4-5 es sin duda el siguiente: puesto que a pesar de todos los carismas místicos no tengo que merecer la vida eterna, estoy dispuesta, más aún gozosa, a continuar esta vida insufrible sobre la tierra. El verso 6: «Tanto a mi Amado quiero», no puede ser más que una ratificación del dicho de San Ignacio, de cuyas ideas parece depender Santa Teresa en amplia medida: por la gloria de Dios (pues El es mi único Amado) consiento en preferir la vida más insufrible al goce inmediato de la bienaventuranza. De esta manera, esta larga poesía desemboca en un final de sumisión, que prefigura el matrimonio místico, en que no habrá ya más tensión entre los impulsos de Dios y los del alma, entre el Amado y la amada como Esposo y esposa.

Así, siguiendo un camino distinto, la Madre del Carmelo coincide con su gran hijo espiritual y doctor de la Iglesia, San Juan de

---

[100] SANTA TERESA, *op. cit., Obras,* pág. 642b.

la Cruz, en el concepto de *alcanzar la vida,* expresión típica de San Juan y que entraña tremendos esfuerzos ascéticos como concurso humano al impulso esencial de la gracia divina. Esta es la piedra de toque de aquel genuino misticismo católico, tan lejos del quietismo como del inconsiderado romanticismo religioso, tan típico del humanista Luis de León, quien exclama en un tono lánguido y desmayado: «¡Oh muerte que *das* vida!» Viene muy bien aquí el comentario de Dámaso Alonso: «Nada hay tan lejos del misticismo como este poeta. Fray Luis de León busca el centro de su vida, Dios..., en la armonía del mundo» [101].

En la confesión teresiana «tanto a mi amado quiero», en la que todas sus exclamaciones líricas aparecen humildemente condensadas en un amor que pierde su última vibración humana, están latentes las comparaciones, desarrolladas más tarde en las *Moradas,* del río que junta sus aguas a las del mar en unión tranquila y de los dos ríos que confunden en una sola sus corrientes. Este motivo nunca lo poetizó personalmente la santa; pero uno de los mejor dotados de sus inmediatos imitadores en Inglaterra, Francis Quarles (1592-1644), lo expresó así:

Mi Amado es para mí y yo para mi Amado;
Entre los lirios hame apacentado;
Igual que dos pequeños riachuelos
Que con sus aguas juguetonas lavan
Las blancas guijas, miles de escondrijos
Después de visitar, juntan sus aguas
En el argenteo Támesis, do entregan
A una mayor corriente sus caudales;
Tal de mi Amado soy, así es El mío [102]

---

[101] DÁMASO ALONSO, *Ensayos sobre poesía española* (Buenos Aires: *Revista de Occidente,* 1946), págs. 168-69.

[102] ALBERTSON, *op. cit.,* pág. 68.

San Juan de la Cruz, estrofa 8:

Lloraré mi muerte ya
Y lamentaré mi vida
En tanto que detenida
Por mis pecados está.
¡Oh mi Dios! ¿cuándo será
Cuando yo diga de vero:
Vivo ya porque no muero?

La estrofa final de San Juan de la Cruz es menos emotiva que de Santa Teresa, pues el santo no hace sino subrayar y recalcar que tiene ya dicho a lo largo del poema: su supuesta falta de operación ascética es la única razón de su vida lastimera, en ada diferente de una muerte lamentable, aquí en la tierra. Pero ı ensanchamiento de su corazón, dispuesto para la unión, nos rece una nota más optimista de amor y de divina impaciencia: cuándo, cuándo podrá decir con verdad: «Vivo ya porque no uero»? Es ésta la última variación del estribillo y representa una sus famosas circunlocuciones para expresar la visión beatífica.

Situación, temple de espíritu y actitud son exactamente los mismos que en el *Cántico espiritual,* en la estrofa que precede a la ıión, donde la esposa emplea también el pregnante «*de vero*»:

Esposa: ¡Ay quién podrá sanarme!
¡Acaba de entregarte ya de vero! [103].

Igual exactamente que Santa Teresa, San Juan de la Cruz está spuesto a continuar este mortal vivir muriendo todo el tiempo ıe Dios quiera. Por ello, la estrofa se inicia con dos futuros de cisión (*lloraré* y *lamentaré*), con lo que resulta una estrofa no crimosa, sino, al contrario, enérgica en grado sumo. Esta energía

[103] SAN JUAN, *op. cit., Obras,* II, 503: *Cántico espiritual,* estrofa 6.

característica impregna asimismo el *cuando* con su repetición anáforica (versos 5 y 6), comunicándole un valor de absoluta sinceridad, en oposición a los *cuandos* de que se sirven gran número de poetas pseudomísticos, a cuya cabeza está Fray Luis de León. Estos falsos *cuandos*, junto con la falta de nervio y la dulzona y fácil suavidad con que aparecen empleados, delatan un manierismo que parece complacerse en diferir más bien que en apresurar el día de la muerte. Y es que el estado nada místico de los poetas que gustan de empedrar sus versos con tales *cuandos* no les permite decir «*de vero*»: «Muero porque no muero.»

Conclusión: la propensión que muestra Santa Teresa a los lamentos paradójicos no le impide manifestar una piedad decidida, profunda y afectiva, dispuesta a afrontar pruebas y trabajos. La actitud de San Juan de la Cruz, actitud de autocrítica y de inquisición infatigable, resulta una piedad basada en la gracia, piedad austera en extremo y que no busca consuelo de ningún género fuera de la unión.

6. Conclusión

Atendiendo a las actitudes típicas reflejadas en estas ocho estrofas, podemos caracterizar el estilo de ambos santos:

Santa Teresa	*San Juan de la Cruz*
embriagado	sobrio
elocuente	factual
lírico-sintético	analítico
evocativo	racional
intrincado	claro
paradójico-contradictorio	teológico-lógico
efusivo	contenido
imaginativo	directo
elegíaco	fríamente objetivo
optimista	pesimista
de dulzura devota	heroico-militar

prosaico	poético
prolijo	preciso
alegórico	simbólico
maternal	cremítico
ingenioso	exploratorio
arrebatado	circunspecto
cariñoso	varonil
persuasivo	convincente
fluctuante a lo largo del poema	radicalmente determinado desde el comienzo
afectivo	austero

Estas categorías obedecen a criterios estilísticos. La investigación estilística, por su parte, deja a los psicólogos religiosos el utilizar estas categorías para sus fines, una vez que las hayan traducido a su propio lenguaje. Los criterios deberían primero contrastarse con el análisis de los escritos en prosa de estos mismos autores.

Aunque el estudio comparativo de los estilos es un método relativamente reciente, otros métodos más cautelosos, pues se apoyan en material mucho más dudoso, trabajan al menos en la misma dirección, por ejemplo, la grafología. Por ello, vale la pena prestar atención a los resultados que ha logrado Suzanne Bressard comparando la escritura de Santa Teresa y la de San Juan de la Cruz [104]. He evitado con sumo cuidado, durante todo el tiempo que me llevó mi propio análisis, confrontar los resultados obtenidos por Suzanne Bressard; esos resultados los presento ahora aquí a título de material comparativo, no sin expresar mi admiración por la exactitud de los «resultados» que ha sabido extraer de tan escaso material:

Santa Teresa	*San Juan de la Cruz*
expresiva	preciso
vigorosa	reposado

---

[104] Suzanne Bressard, *Comparaison entre l'écriture de St. Jean de la Croix et celle de Sainte Thérèse d'Avila*, en el P. Bruno de Jésus Marie, *op. cit.*, págs. 33 sig.

necesidad de efusión devoradora	rico y matizado
melancólica	armonioso
concreta, pero inquieta	ávido de detalles,
altamente animosa	pero centrado en lo esencial
consuelo en la dulzura	convergente sin apresuramiento
dolorosa	impresionable
penosa	con amargura
apasionadamente sensible	lucidez vigilante
tipo de ideas fijas	sentido común
de imaginación creadora	celo sin agresividad
apelación al miedo	ausencia de toda clase de rutina
necesidad de evasión	pasión por la verdad
trágicamente contradictoria	sentido de la belleza
desdoblamiento psicológico	serena autoridad

Este aspecto grafológico no se contradice con el estilístico. De uno y otro análisis sale Santa Teresa como tipo emotivo-contradictorio; San Juan de la Cruz, como tipo sereno-armonioso. Los resultados a que hemos llegado explican la inquietud que despierta en el lector la inconsistencia imaginativa de Santa Teresa y la quietud que le infunde la certidumbre abstracta de San Juan de la Cruz.

CAPITULO V

MISTICA FEMENINA CLASICA EN ESPAÑA Y FRANCIA

(Experiencia religiosa y aportación lingüística de Santa Teresa de Jesús y de la Venerable Marie de l'Incarnation)

1. El problema

La coincidencia en una misma persona de profundas y auténticas experiencias religiosas acompañadas de altas dotes literarias constituye el caso ideal para el estudio del lenguaje religioso individual [1]. A la aptitud literaria incumbe afrontar, valga la expre-

[1] Para entender el planteamiento del problema, consúltense los siguientes trabajos del autor: «La Expresión de 'Lo santo' en el Lenguaje poético del Romanticismo español» en *Anuari de l'Oficina Romanica* II, 1929, 271-336; «A Expressão de 'O Santo' na linguagem poetica dos Románticos Portugueses e Catalães» en *Biblos* X, 1934, 1-104: «Das Heilige im dichterischen Sprachausdruck des Paradiso» en *Deutsches Dantejahrbuch* XII, 1930, 41-70; «Liturgie und Volksfrömmigkeit in den südromanischen Dichtersprachen des Mittelalters» en *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft* XIII, 1935, 65-98; y especialmente, «Die spanische

sión, la lucha con lo inefable. Esta coincidencia se ha dado fundamentalmente en los místicos dotados de cualidades literarias. Y entre éstos son preferibles los más modernos, con una mayor diferenciación psicológica y los medios más flexibles de expresión que les ofrecen las lenguas vivas, a los antiguos místicos, más esquemáticos y que se mueven generalmente enfundados en la rigidez científica del ropaje del latín. Y se llevan la preferencia las mujeres sin previa formación teológico-filosófica y obligadas por eso mismo a verter en forma original sus experiencias en un lenguaje de tanteo creador, sobre los hombres de formación teológica, quienes pueden disponer para dar expresión a sus vivencias de un lenguaje conceptual escolástico, que toman como punto de partida y al que se limitan no más que a matizar. Esta lucha lingüística con lo inefable místico es principalmente instructiva, cuando diversas mujeres, agraciadas con las más altas experiencias místicas, al propio tiempo dotadas en alto grado de serena y crítica objetividad, y alojadas en distintas circunstancias de nación, cultura, vida y formación, tratan de exteriorizar con ayuda de la lengua materna los mismos estados y situaciones religiosas de la manera más apropiada.

Místicas clásicas en el sentido en que hemos planteado el problema lo son la carmelita española Santa Teresa de Jesús (1514-1582) y la ursulina francesa Marie de l'Incarnation (1599-1672). Tan obvia es la comparación entre estas dos místicas, que no pudo menos de imponerse a los contemporáneos de la Venerable ursulina. Bossuet la llama «la Thérèse de nos jours» (*Instruction sur les Etats d'oraison,* liv. IX, 3), aunque no hay influjo directo. Sin embargo, es empresa sumamente complicada, a juicio mío, llevar a cabo a fondo esa comparación, a causa del ritmo tan distinto a que se rea-

Mystik und ihre Ausdruckmöglichkeiten» en *Deutsche Vierteljahrsschrift* X, 1932, 597-628.

izó la evolución ascético-mística en ambas mujeres. En el presente estudio me limitaré sólo a algunos puntos referentes a su aportación ingüística. Y también en este punto hemos de señalar ya desde ahora sus diferencias. Vale la pena darse cuenta de por qué Santa Teresa de Jesús y Marie de l'Incarnation han dado una expresión formal tan distinta a unos mismos estados místicos. Ello es tanto más sorprendente, cuanto que consta que Marie de l'Incarnation había leído a Santa Teresa; pero puede decirse que nada o casi nada tomó de ella.

2. CONDICIONES CULTURALES: EL PUEBLO

El español es por sus condiciones naturales un «tipo contemplativo» [2]. Con sentido realista no ve en su dintorno más que objetos particulares y concretos. Su viva fantasía le muestra lo anímico y metafísico en imágenes del mundo externo. Llega así fácilmente a tener una visión conjunta e inconsútil del cielo y de la tierra. El sastre de *Santo y Sastre* de Tirso de Molina entra en la gloria con sus tijeras [3]. La fantasía del español, llena siempre de cosas concretas, está creando continuamente comparaciones. Don Quijote ve gigantes en los molinos de viento, un yelmo en la bacía de barbero, un castillo en la venta. La abundancia de metáforas del español revela a cada paso este predominio de la fantasía frente a la realidad. En la araña (candelabro) ve el español una gran araña (arácnido); en el cochero con su látigo, un pescador con su anzuelo (pescante); en la capa del torero artísticamente desplega-

---

[2] Tomo esta denominación en el sentido de ALPHONS BOLLEY, «Betrachtung und Beschauung» en *Bonner Zeitschrift für Theologie und Seelsorge* III (1926), 348-359.

[3] Cf. KARL VOSSLER, *Realismus in der span. Dichtung der Blütezeit* Conferencia en la Academia de Ciencias, Munich, 1926, 5.

da (verónica), el santo paño de aquella mujer. Así también para Santa Teresa un patio con blancas columnas es un patio fantástico «hecho de alcorza» (*Carta* del 9 de mayo de 1576); las monjas en procesión por los claustros figúransele «unas flores blancas olorosas» (*Fundaciones* 28) e inmediatamente añade que lo son efectivamente ante Dios. Es bien conocida su primera impresión, expresada en una imágen drástica, de San Pedro de Alcántara: «En su flaqueza parecía hecho de raíces de árboles» (*Vida* XXVII). Este realismo característico, esta tendencia del español a verlo todo y expresarlo todo en imágenes, suscita también su propia crítica (Sancho como réplica de Don Quijote). Alzase esta autocrítica frente a la visión de lo lejano, el «vislumbrar». Ella hace al español exacto y ponderado, le pone en guardia contra el paradójico «engaño a los ojos», en el que nadie es capaz de saber qué es «vida» y qué «sueño». También Santa Teresa, tan observadora, tan amiga de símiles y tan dada a las comparaciones, une aquel realismo y aquella fantasía con esta sana autocrítica y posee una claridad extraordinaria para discernir los espíritus.

En cambio, el francés es un «tipo discursivo» y razonador [4]. Dotado de gran poder de abstracción y propenso a la síntesis lógico-teórica, especula sobre lo general, que no se puede ver, oír ni tocar. Su teatro es una lucha de ideas e ideologías; sus héroes son doctrinarios; los objetos que le interesa, la tesis; su ideal, el «hombre» eterno y desligado de toda circunstancia concreta, cuyos problemas cabe discutir pero al que no se puede representar. En la lengua francesa, las denominaciones concretas de las cosas inmediatamente se desmaterializan; y así «feu» y «flammes», «coeur», «entrailles», «lit», «foyer» pasaron a ser denominaciones usuales de amor, valor, temperamento, matrimonio y patria respectiva-

[4] Cf. nota 2 de este mismo estudio.

nente. En el francés todas las imágenes empalidecen espiritualizaas e intelectualizadas. La lengua no tiene ya ninguna fuerza evoadora de imágenes y cada nueva metáfora aparece sospechosa de scuridad y obnubilación. En vez de imágenes, conceptos; en ıgar de fantasía, causalidad. En vez de la fusión de lo sensible suprasensible, un sistema de analogías y relaciones, definiciones eóricas y denominaciones directas. De este espíritu parece arrancar recisamente la manera discursiva, abstracta, inimaginativa y coneptual de Marie de l'Incarnation: «Je m'arrête à penser», dice en ierto pasaje de sus obras (*Oeuvres,* edición de Jamet II, 255) «si e pourrais trouver quelques comparaisons...; mais je n'en trouve oint qui puisse me servir». La exposición directa de una situaión, sin imágenes ni comparaciones, constituye su fuerte.

3. Condiciones culturales: la época

La época de los descubrimientos de tierras nuevas y de cultus extrañas, así como la vecindad de varios siglos con los moros, oligó a los españoles del Siglo de Oro a la «empatía» hacia este undo, geográfico y espiritual, extraño y de no fácil acceso. Su ıtural fantasía se siente especialmente estimulada en un moento histórico. Empatía por todas las situaciones viene a ser rutina del español clásico. Ella constituye la esencia del pícaro nos da la clave de los ejercicios de San Ignacio. Empatía por uaciones aceptadas sin crítica constituye el sino de Don Quite. Como los conquistadores en tierras lejanas, así pretenden los ísticos de aquel tiempo descubrir mundos nuevos en el interior l alma por la ruta del «ensimismarse», de la «experientia cujuset intra se ipsum» (L. Vives), del socratismo cristiano (R. Rid). Reaparece otra vez todo el orgullo por el heroísmo despledo todo a lo largo de la recién conclusa reconquista. Las almas los ascetas clásicos se sienten como castillos iguales a los casti-

llos de Castilla levantados contra los moros; sólo que ahora el castillo del alma (castillo interior) se mantiene alerta y vigilante contra el demonio en vez de contra los moros. En este proceso empático lleva la dirección Santa Teresa de Jesús junto con su predecesor Laredo (*La subida del Monte*). Al igual que los dramaturgos y novelistas contemporáneos, quienes de los motivos más profanos construyen un auto o una novela a lo divino, así la empatía de Santa Teresa sabe acomodarse a un caballeresco desafío espiritual o a un vejamen universitario a lo divino. Más aún; la santa es capaz de llenar de sentido místico un estribillo popular (*Muero porque no muero*) o de representar en la recreación una muchacha aldeana que canta y danza con acompañamiento de castañuelas [4 bis].

La época del «Cogito, ergo sum», en cambio, propaga el más exacto análisis psíquico y exige la fijación de los estados psíquicos y espirituales de la manera más objetiva y comprobable posible. Ahora el alma pasa a ser algo distanciado, objeto de disección e investigación, y ello no sólo el alma propia, sino también la ajena. Los personajes de Corneille y de Racine se disecan mutuamente para dejar al descubierto las fuerzas más secretas, proyectar la luz sobre las profundidades más recónditas del alma y demostrar que los delitos, los impulsos y las tendencias son tan esencialmente humanos, que puede prescindirse de psicomaquias entre ángeles y demonios. Los debates en torno a la gracia y al libre arbitrio, con toda su difícil problemática, no se toman en la literatura clásica francesa, como en la española, de la teología para divulgarlos entre el pueblo, sino que se dan a conocer primeramente en la poesía. El *Polyeucte* de Corneille, *Phèdre* de Racine y los *Pensées* de Pas-

---

[4 bis] Las novicias estaban entusiasmadas:

La Madre fundadora está en la recreación,
Por eso bailemos y cantemos y hagamos son

cal analizan directamente la esencia de la gracia en el martirio, el pecado y la búsqueda de Dios. Un analista de la gracia en este sen-ido es Marie de l'Incarnation. Raras veces aparece en ella el de-monio, mientras que en Santa Teresa nos lo encontramos a cada paso. Pero si se quiere saber cuál es la esencia de Pur Amour, Ré-versibilité, Sacrifice, Béatitude, en ese caso no se encuentra mejor maestra que la ursulina francesa.

4. Circunstancias de vida individual

Santa Teresa, nacida en 1515 en Avila, era hija de noble fami-ia; niña dotada de fantasía y predispuesta a la aventura, se pro-pone a los siete años convertir a los moros y morir como mártir; los quince años no está libre del todo de una cierta coquetería y ee con avidez novelas de caballerías. Llevada al convento de las gustinas para una formación superior, siente escrúpulos de su onducta mundana y tras largas vacilaciones ingresa, a los veintiún ños, en la orden del Carmelo. Sin director espiritual, se esfuerza or penetrar de la mano del *Tercer Abecedario* de Osuna en la ida espiritual, recibe las primeras gracias místicas de oración, cae nferma y enferma vivirá por todo el resto de sus días. Sin em-argo, todavía vacila a lo largo de veinte años entre una entrega Dios, radical y heroica, y una vida religiosa normal. De esa va-lación la saca en 1555 una visión del Salvador. Guiada por Do-ingo Báñez, San Pedro de Alcántara, San Juan de la Cruz y ros, se adentra ahora por vez primera en la vida de la contem-ación pasiva. En 1562 comienza la reforma del Carmelo y en el ascurso de una veintena de años funda con apostólica actividad da menos que treinta y dos conventos. Al mismo tiempo, escribe s obras bajo la vigilancia de severos confesores y la peligrosa es-da de Damocles de la Inquisición. No disfruta de la más alta acia mística hasta 1572. Muere en 1582, en Alba de Tormes.

Marie de l'Incarnation (Mme. Guyard-Martin), nacida en Tours en 1599, era de familia acomodada, hija de un panadero. Ya de niña vivía intensamente la liturgia y las ceremonias de la Iglesia. A los siete años y después de una visión en un sueño, se le concede la gracia mística de la oración pasiva. Alegre y jovial, y perfectamente ajustada a la vida exterior, mantiene su vida mística en el secreto más severo, hasta el extremo de que su madre rechaza su deseo de entrar, a los catorce años, en un convento. A los diez y siete años la casan con el sedero Claude Martin, quien muere a los dos años de matrimonio (1619), dejándola con el negocio arruinado y un hijo de seis meses (que será, andando el tiempo, benedictino con el nombre de Dom Claude Martin). A la joven viuda, llevada tempestuosamente a la vida de la gracia, todavía la retienen en el mundo durante diez años su hijo y la dirección del negocio, de que se ha hecho cargo, en una agencia de transportes de su cuñado; pero al mismo tiempo y bajo la dirección de un confesor inteligente, lleva una vida ejemplar de penitencia y oración. De una salud de hierro, sin éxtasis ni arrobamientos exteriores, se ve agraciada ya en el año 1625 con el «desposorio místico» y al mismo tiempo, en las frías noches, vigila en el puerto del Loira las operaciones de acarreo, la servidumbre y la tripulación. A los veintiocho años goza ya de las supremas gracias místicas. Y es ahora cuando entra en el convento de las ursulinas en Tours (1631). Una visión durante un sueño en el año 1634 le hace cobrar conciencia de su vocación de misionera entre paganos. Parte para el Canadá en 1639. Dirección del convento, aprendizaje de lenguas, incendio del convento (1650), ataques de los indios (1660), inclemencias del clima, mortificaciones y una traidora enfermedad, que le apareció en 1654, jalonan su heroísmo de méritos extraordinarios. Muere en 1672.

5. Condiciones de formación personal

Estamos bastante bien informados acerca de la formación literaria de Santa Teresa [5]. Auaque no poseía la santa ningún género de conocimientos teológicos especializados, sin embargo, absorbió bastante cultura teológica gracias a las leyendas de santos, libros edificantes, sermones, lecturas de San Gregorio el Grande, San Agustín, etc., y gracias a las conversaciones con sus sabios confesores. La psicología aristotélica de la neoescolástica española no parece haberle sido completamente desconocida. Su censor Domingo Báñez era uno de sus representantes. Por intermedio de los franciscanos Francisco de Osuna, Pedro de Alcántara y Bernardino de Laredo entra en conocimiento de las teorías místicas de San Buenaventura, que pretenden ver la presencia de Dios en el alma «in effectu proprio», no «in visione». Ello parece haber hecho a la santa más cauta en su manera de expresarse. Por conducto del Padre Baltasar Alvarez conoció a fondo el espíritu de la ascesis específicamente ignaciana. Quizá los PP. Rodrigo Alvarez y Ripalda, confesores jesuítas de la santa, la hicieron llegar hasta las «species intelligibiles impressae». El confesor dominico de Santa Teresa, Fray Bartolomé de Medina, de tan altas dotes intelectuales y al que consultó la santa a lo largo de veinte años, sin duda le inculcó la severa concepción tomista de la mística (que negaba la visión directa de la esencia divina). La quintaesencia, ligeramente distinta, de la mística experimental de su compañero de fatigas, un poco más joven, San Juan de la Cruz («presencia afectiva»), conocíala la hermana espiritual del místico doctor de la Iglesia por

---

[5] Cf. A. Morel-Fatio, «Les Lectures de Sainte Thérèse» en *B. H.* X, 1908, 17-62 y Andreas Back, *Das mystische Erlebnis der Gottesnähe bei der hl. Theresia von Jesus*. Wurzburgo, 1930, 46-48.

vía oral [6]. Cada una de estas tendencias (no completamente armónicas entre sí) pudo haber influído y orientado la expresión de sus popias experiencias absolutamente originales.

Poco es lo que se sabe acerca de las circunstancias de la formación de Marie de l'Incarnation. Sin embargo, toda su mentalidad espiritual está indicando que conocía la mística especulativa francesa de los oratorianos. Según Dom Albert Jamet, es probable que conociera sobre todo *L'homme spirituel* de Saint-Jure, obra que insiste sobre el problema del «esprit de Jésus» de Bérulle. Incluso parece que había leído a Bérulle, y su mística del Sacré Coeur deriva de Jean Eudes [7]. Jean de Bernières conocía personalmente a Marie de l'Incarnation. No parece que pueda negarse la influencia indirecta de las conquistas místicas de la «Ecole française» (Olier, Condren, Piny) a través de sus confesores, Dom Raymond, P. H. Bernard, Georges de la Haye, P. Salin, P. Dinet, P. H. Lallemant y Claude de Lidel (¡maestro de Corneille!). Así lo permite deducir su concepción del holocausto, del «puro amor», del «Etat de victime», del «coeur-à-coeur», del «laisser faire». Una profundización propiamente teológica en sentido científico se la impidieron su falta de preparación previa y la oración pasiva prolongada. Según el testimonio de su hijo, Dom Claude Martin, leyó las obras de Santa Teresa, traducidas al francés ya en 1623, 1630 y 1644. Tampoco la originalidad de Marie de l'Incarnation queda en lo esencial menoscabada por las influencias derivadas de su formación. Con sus experiencias contribuye a la formación de la mística de la adherencia y del Sacré Coeur de la escuela francesa.

Todas estas circunstancias y condiciones nacionales, tempora-

---

[6] Cf. M. BONNARD, «Les influences réciproques entre Sainte Thérèse et Saint Jean de la Croix», en *B. H.* XXXVII, 1935, 129 sig.

[7] Dom ALBERT JAMET, *Marie de l'Incarnation, Ecrits spirituels et historiques*. París-Quebec, 1929 sig., II, 204 y 232.

les, individuales e intelectuales entrañan importancia decisiva para comprender la obra de la gracia en nuestras dos místicas y su manera de expresarla por medio del lenguaje. De la abundante producción de ambas religiosas son especialmente importantes para nuestro objeto: Santa Teresa, *El libro de su vida* [8] y *Las Moradas* [9]; Marie de l'Incarnation, *La Relation de 1654* y *Les Relations d'oraison* [10].

6. Modos de «visión»

Las expresiones de Santa Teresa acerca de sus visiones apuntan a la visión de figuras, imágenes, objetos, realidad, incluso cuando, según recalca la santa, no se trata de «visiones imaginarias», sino de «visiones intelectuales» y otras experiencias divinas más sutiles y sublimes todavía. De su primera visión del Salvador en la juventud cuenta la típica visionaria: «Vile con los ojos del alma más claramente que le pudiera ver con los ojos del cuerpo» (*Vida* 41). Después de la gran impresión que le causó en 1555 la visión de Cristo atado a la columna de los azotes (*Vida* 52), estaba acostumbrada a representarse imaginativamente al Salvador (su sagrada Humanidad) en las situaciones de sufrimiento (*Vida* 54, 71, 76, 133) y así queda muy asombrada ante su primera visión intelectual de Cristo en 1557 y declara: «Con los ojos del cuerpo *ni del alma* no vi nada, mas parecióme estaba junto cabe mí Cristo..., no veía en qué forma; mas siempre a mi lado derecho sentíalo muy claro» (*Vida* 166), «que si lo viese» (*Vida* 167). Finalmente declara la genial maestra de las comparaciones sensibles que había sido algo

---

[8] Las citas de su *Vida* por la edición de la Inselverlag.

[9] Las citas de las *Moradas* y de *Relaciones* por la edición de La Fuente en la Biblioteca de Autores Españoles, tomo 53.

[10] Las citas por la edición de Dom Jamet (Desclée de Brouwer, París-Quebec) I, 1929; II, 1930; III, 1935.

así como cuando uno camina en la oscuridad o un ciego va al lado de otra persona a la que no se ve (*Vida* 167).

Aparece más tranquila como consecuencia de tener otra vez la visión concreta de las manos y de la Cabeza de Cristo (173) y de ver en 1558 «toda esta Humanidad sacratísima, como se pinta resucitada» (174), gracia que se le otorga repetidas veces (182). La célebre transverberación por el ángel en 1560 «en forma corporal» deja tras sí «dolor espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo» (186). Trasladada en espíritu al infierno para propio conocimiento, se ve allí a sí misma en un estrecho y asfixiante nicho en un sitio todo lleno de «lodo muy sucio, pestilencial olor y muchas sabandijas malas» (*Vida* 205) y ve repetidas veces al demonio como un «sapo» (*Vida* 42) o un «negrillo muy abominable» (*Vida* 194) con todos los atributos de la fantasía popular. Como signo de su estado perfecto de gracia, ve cómo María y José le visten una blanca vestidura (*Vida* 223). Explica maravillosamente su primer encuentro unitivo con Cristo en 1562 diciendo que ve su alma como un claro espejo, en cuyo centro aparece Cristo «como le suelo ver» (*Vida* 299), pero con la diferencia, sin embargo, de que «este espejo se esculpía todo en el mismo Señor» (*Vida* 299). A pesar de la progresiva sublimación de sus visiones, ve Santa Teresa en el año 1563 al Espíritu Santo en forma de paloma con alas de concha, «bien diferente de las de acá» (*Vida* 272). Santa Teresa no sólo quiere rastrear la aparición del Esposo en el alma, sino que, como hizo con sus visiones anteriores, trata de explicarla sensiblemente como «una visión más delicada que las dichas, como se apareció a los apóstoles» (*Moradas* 483). Todavía se esfuerza Santa Teresa por ver en la experiencia de la Trinidad «todas tres personas, con una inflamación... a manera de nube de grandísima claridad» (*Moradas* 482). Hasta sus explicaciones sobre los secretos de la Trinidad en 1577 toman en el lenguaje de Santa Teresa un carácter real y objetivo: «Una vez, acabando de comulgar, se me dió a en-

ender cómo este Sacratísimo Cuerpo de Cristo le recibe el Padre ientro de nuestra alma» (*Relación* XI, 170).

El lenguaje de Marie de l'Incarnation se eleva de la interpre-ación de las visiones a la experiencia de los misterios, al concepto ntelectual, a la inteligencia abstracta y sin imágenes. Primera-nente confiesa haber tenido muy raras veces visiones imaginarias: Lorsque j'ai eu des espèces de cette sorte, elles ont été aussitôt néanties par une abstraction d'esprit... entièrement dégagée de imagination» (II, 495). La visión a los siete años en la que en-rega su corazón al Salvador que la besa, es un sueño que ella ca-fica de «visite» (II, 161). La visión que tiene a los diez y nueve ños, en la que ve cómo sus pecados son lavados en la sangre de risto (II, 181 sig.), ofrece ya el típico carácter genérico y valo-ativo de todas las semi-imágenes valorativas de la época clásica ancesa. En Marie de l'Incarnation no encontramos representa-iones contemplativas de la Pasión, porque la Humanidad de Cris-o la traslada muy pronto (pasivamente) a su divinidad (II, 496). sí recibe iluminaciones, sin imágenes, acerca del misterio de la ncarnación del Verbo (II, 230). La certidumbre abstracta, que ene Santa Teresa, de la presencia del Salvador, esa misma certi-umbre tiene Marie de l'Incarnation acerca de la Santísima Vir-en: «Je la sentais sans la voir, auprès de moi» (II, 441). Esta ianera de experiencia le parece normal. No habla nada de «dón-e» ni explica el «cómo». A la transverberación de Santa Teresa orresponde el trueque de corazón en Marie de l'Incarnation, apa-entemente una vivencia óntica en un sueño, cuyo significado no stá del todo claro: «J'expérimentai qu'on avait ravi mon coeur et u'on l'avait enchaîné dans un autre coeur» (II, 228). «Je ne souf-ais point de douleur» (II, 485). Su visión del infierno como ten-ción de sequedad en una etapa mística más avanzada es tan pá-da como insegura: «Il me parut une grande flamme par un soupi-il, qui me semblait être celui de l'abîme» (II, 380). A la gracia

repetida del trueque del corazón, siguen pronto otras que carece
en absoluto de aquel carácter gráfico. Primero una iluminación exe
gética, una intuición infusa, sobre la esencia de la Trinidad, un
«impression sans forme ni figure» (II, 233); después su contact
con la Trinidad («pénétrée et possédée de Lui») con ocasión de s
«Mariage spirituel» (II, 255) y finalmente la participación de s
alma en la vida trinitaria: «Mon âme expérimentait des caresse
qui ne sauraient tomber sous la diction humaine» (II, 287).

Vemos, pues, con toda claridad lo siguiente: Santa Teresa trat
de encerrar en representaciones imaginativas sus manifestacione
sobre cualquier clase de visiones; Marie de l'Incarnation procur
fijar las suyas en su carácter cualitativo por medio de la precisió
lingüística.

7. Modos de experiencia de los «grados»

Ambas místicas se encuentran naturalmente en un proceso di
námico de la gracia, pero, a lo que me parece, con una diferenci
fundamental en la conciencia que tienen de ese proceso. Santa Te
resa cree haber recorrido siete grados, que poseen carácter funda
mental y que pueden expresarse y valorarse con fines didácticos
Marie de l'Incarnation presenta sus propias experiencias única
mente en un plano existencial, sin atribuir a las particularidade
carácter fundamental. Santa Teresa se ejercita durante largo tiem
po en la vía purgativa; Marie de l'Incarnation, en cambio, entr
ya de niña en la vía iluminativa. Santa Teresa, con la gracia prolon
gada de la unión, alcanza una especie de estado estático, al pas
que Marie de l'Incarnation conserva incluso en la más alta etap
un cierto dinamismo, que entraña un carácter totalmente particu
lar de alta purificación pasiva. En gracia a la sencillez voy a es
tablecer un paralelo entre las *Siete Moradas* y los *Treize Etat*
d'Oraison: un esquema nos permitirá ver más fácilmente en qu
puntos es realmente posible establecer una comparación.

Las siete Moradas	*Les treize états d'oraison*
1. 2. 3. } Grados premísticos de purgación ascético-activa	
4. Recogimiento 5. Quietud	
6. Desposorio espiritual (vuelo de espíritu)	1. Baiser du Christ et Direction du Saint Esprit 2. Oraison de simple regard (intérieur) 3. Tendance à la possession de l'esprit de J. Ch. 4. Privauté avec Dieu 5. Enchâssement des coeurs 6. Préparations à l'union mystique
7. Matrimonio espiritual	7. Mariage spirituel
	8. Nouvelles nuits de l'âme 9 Prière (passive) par le Sacré-Coeur 10. La Sainte Indifférence 11. Abandon à la Providence 12. Tentation de Désespoir 13. Etat de Victime

A pesar de la forma rígida y cerrada y de la forma abierta y elástica en que Santa Teresa y Marie de l'Incarnation exponen respectivamente el desarrollo de la vida mística, una y otra se esfuerzan en explicar: 1, la esencia de pasividad mística (recogimiento, quietud, unión; direction du Saint Esprit, simple regard,

tendance à la possession); 2, la esencia de la unión pasajera con Dios (desposorio espiritual); 3, la esencia de la unión permanente (en cuanto cabe en este mundo) con Dios (matrimonio espiritual).

8. La pasividad mística

Escribiendo cien años antes de Molinos y sin preocuparse del fantasma del «quietismo», la introspección de Santa Teresa de Jesús no se cansa de señalar el estado de quietud, que—como fácilmente se desprende de la célebre comparación del riego (*Vida*, caps. 11-22)—cada vez se torna más pasivo en el alma que avanza en la oración mística: «Dios, suspendiéndole el entendimiento y atajándole el pensamiento (=imaginación)..., ninguna cosa puede usar de las potencias y sentidos» (*Relación* I, 145). En el lenguaje figurado de la santa el alma de los comienzos de la quietud aparece como una cabritilla atada a la que Dios señala el pasto, como el asnillo enganchado a la noria, que da vueltas con los ojos tapados (*Vida* 136), como el pequeñuelo que por puro instinto busca el pecho de la madre (*Camino de perfección*, cap. 31). Pero más tarde el alma queda «hecha boba del todo» (*Moradas* V, 1). No es más que una tabla (ni hago más que tabla) y ninguna parte toma en las revelaciones que allí se describen (yo ninguna parte soy) (*Relación* II, 155). Invasión pasiva, interiorización, padecer las «operaciones» en «sosiego» tiene para Santa Teresa tanta importancia, que la santa desecha las expresiones más enérgicas y activas de otros místicos para la «zone ténébreuse de la quiétude» (Bremond), tales como «el alma se entra dentro de sí» o «el alma sube sobre sí» y lo hace con esta observación: «Por este lenguaje no sabré yo aclarar nada» (*Moradas* 449). El alma de por sí no se mueve; descansa y huelga: «huélgase allí» (*Vida* 57), y se está sosegada y quieta. La sequedad es la mejor prueba de que en la oración de quietud no hay actividad alguna. El alma, que de por sí querría

volar, debe percatarse de que un sapo no tiene alas (*Vida* cap. 22), le que cuando quiere dar un salto la agarran por detrás (va a altar y la asen por detrás), de que mal puede sacar agua de in pozo si éste está seco y no mana: «si el pozo no mana, no odemos poner el agua» (*Vida* 70). El alma es sólo un jardín, Dios es el jardinero (*Vida* 84); es el capullo de rosa (*Vida* 97), Dios la lluvia fecundante (*Vida* 105); el alma es sólo el pajarillo ue yace en tierra, Dios el bienhechor que lo levanta y pone en l nido (*Vida* 106); el alma es la brizna de paja, Dios el imán; l alma es la cera, Dios el sello (*Moradas* V); Dios es el águila, l alma su presa (*Vida* 114); Dios es el orfebre, que engasta las iedras preciosas en el oro del alma (*Concepto* VI); Dios es el nolino, el alma el grano (desmenuza un alma y la muele, *Moradas* 56); Dios es el precioso líquido vivificante, el alma el vaso que-radizo (*Vida* 103).

Está claro lo que Santa Teresa quiere dar a entender: el alma s lo pasivo; lo activo es el pneuma, la vida divina obrada en ella or el Espíritu Santo. Por eso la santa compara el alma en sí con l gusano de seda muerto y metamorfoseado en crisálida y al pneu-na que ocupa el lugar del alma con la hermosa mariposa: «Acaba ste gusano, que es grande y feo, y sale del mesmo capucho una nariposica blanca y muy graciosa» (*Moradas* 434). El alma es la eña, el pneuma la llama (*Moradas* 485); el alma el velero, el es-íritu la brisa (*Vida* cáp. 30); el alma es el paisaje tranquilo, la vida neumática la cascada sonora de agua y las aves que gorjean (*Mo-adas* 447); la psique es la guarnición hambrienta de un fortín, el neuma la leche divina que a todos alimenta (*Moradas* 484). El lma «padece», el Espíritu «hace» las operaciones.

Hija espiritual del «inquisidor» del quietismo, P. Lejeune, e nclinada por naturaleza al dinamismo, Marie de l'Incarnation pa-ece interesarse más por el conjunto total de la «oisivité agissante» Bremond) que por la separación hermética del alma pasiva (con

su actividad accidental) y del pneuma activo. En sus *Relations d'oraison* ha trazado una estadística analítica exacta de los vaivenes graduales de la pasividad durante las diversas revelaciones, independientemente del grado de progreso de su vida espiritual. Frente al fundamental «consentimiento» prepasivo de Santa Teresa, Marie de l'Incarnation subraya una y otra vez (II, 221) su «acquiescement» y su «adhérence». Observa especialmente: «Dans cette oraison je n'ai pu agir: tout a été passif» (II, 35); o bien recalca que la atadura del «entendement» se efectúa antes que la de la «volonté» y que esta última, a pesar de cualquier pneumatización, conserva la posibilidad de «élancements», «regards», «saillies» y «soupirs» interiores (II, 51). Por lo demás estos suspiros no son «ni raisonnements humains ni vouloirs», sino «un langage fait par une puissance suprême d'esprit à esprit» (II, 269). La pasividad de Marie de l'Incarnation se asemeja más a un «laisser faire» que al «padecer» teresiano. El carácter medio de su «acquiescement» se trasluce en varias expresiones explicativas de la oración pasiva: «Je suis demeurée attachée à ce souverain Bien» (II, 65); o «Ma volonté jouissait de Dieu et recevait les impressions» (II, 67); o «Je déclarais par un regard simple et amoureux» (II, 68). La misma Marie de l'Incarnation confirma lo que su manera de expresarse permite deducir: «Je n'ai point de bonnes oeuvres que celles qu'Il me fait faire, et néanmoins elles sont miennes par la fidélité... aux mouvements de sa grâce» (II, 73). Expresa esto mismo en un caso concreto de la oración pasiva en los siguientes términos: «Je l'ai toujours caressé jusqu'à la fin de l'oraison» (II, 85); o bien «Je suivais l'opération de celui qui agissait en moi» (II, 98); o «Mon âme, transportée par une puissance qui la mettait dans un état passif, parlait à Dieu dans une privauté très grande» (II, 227). Así puede decir con paradójica sinonimia: «Je faisais ou pâtissais l'oraison» (II, 259) o «Si j'eusse pu parler dans mon activité amoureuse» (II, 262). Marie de l'Incarnation habla promis-

:uamente de «opération» y «occupation intérieure», de «impression» / «touche», de «expérimenter» y «comprendre intérieurement». Sin embargo, en último término, su «faire» es un «ne faire que par a motion du Saint Esprit» (II, 324). Todo está diluído en una nedia luz activo-pasiva, pues Marie de l'Incarnation sobrentiende jue hasta su libertad accidental es actividad pneumática, que se lesarrolla dialécticamente entre Cristo y el Espíritu Santo en su lma.

Así pues, la didáctica y sistemática Santa Teresa, que por moivos pedagógicos deja sin tocar la libertad y la actividad, nos frece del hecho decisivo de la pasividad mística un cuadro más rástico, más sencillo y más penetrante en su misma rigidez que ı ursulina francesa, tan amiga del detalle y del matiz. Esta parece rrojar más luz teológica sobre el misterioso proceso. No cabe duar de su afirmación de que en el ápice del alma se realizan ciertos ctos de la vida interna trinitaria entre el Logos y el Pneuma. Tráıse de una misteriosa sístole y diástole, de una inspiración y esiración pneumática, de un «soupir» y «respir». Debemos, claro s, interpretar: en la oración iluminativa y unitiva únicamente es ctivo el Espíritu, mientras responde en el alma a los abrazos de risto. Y así en realidad la psique es tanto más pasiva y tanto maor la coincidencia con la exposición de Santa Teresa de Jesús.

9. Desposorio y matrimonio místicos

Para dar a entender la gracia misteriosa del contacto (interitente) unitivo con Dios, contacto inexplicable por términos e nágenes, así como la unión todavía más íntima con Dios, Santa eresa, de acuerdo con la exégesis tradicional del sentido místicoupcial del *Cantar de los Cantares,* echa mano de los conceptos desposorio (*Moradas* 466, 483) y matrimonio espiritual. Pero ıra esta mujer, que enseña a sus «hermanas», «esas ovejitas de

la Virgen», convertida por obediencia al P. Yanguas en intérprete del *Cantar de los Cantares,* y que es por propia voluntad maestra en símiles y comparaciones, aquellos conceptos no constituyen símbolos esenciales y necesarios, antes bien los somete a un genial proceso de acomodación o los omite.

Al leer las sextas *Moradas* se tiene la impresión lingüística invencible de que las expresiones figuradas, incluso las de Esposo y esposa, no poseen para la santa una realidad mística necesaria; representan situaciones metafóricas, que Santa Teresa se propone aclarar con imágenes y símbolos de propia cosecha no menos apropiados. A los ojos de la santa no es esencial que «el alma... herida del amor del Esposo» (*Moradas* 460) (explicado por la visión del angel transverberador) simbolice un «desposorio», sino que desde ahora «con certidumbre grandísima, con seña cierta, con seguridad, claramente... está siempre tan junto a su Majestad que de allí le viene la fortaleza» (*Moradas* 400). De los fondos del alma viénenle inesperadamente «unos ímpetus, impulsos, golpes, saetas». Es sin duda alguna el Señor, quien desde allí la ase frecuente e inesperadamente, y la despierta como una súbita ducha de agua fría (*Moradas* 480), como un relámpago, un trueno, un cometa que aparece de improviso (*Moradas* 426), como un repentino y agudo toque de trompeta (463) o el estampido subitáneo de un cañón (463). La llama divina enciende una y otra vez, pero sólo brevísimo espacio de tiempo, la centella del alma, «quítase y torna..., nunca está estante» (463). Y en estos contactos con Dios siéntese el alma anegada en tal superabundancia de dichas que le pasa a uno con ellas como con los numerosos objetos artísticos y chucherías (baraúnda de cosas) de las habitaciones de la Duquesa de Alba (*Moradas* 767): recuerda uno la magnificencia del conjunto, pero no los detalles. Estaba el alma en el empíreo o Dios en el interior del alma, «en este aposento del Cielo Empíreo»; y ahora sólo anhela por el Señor (señor, no Esposo) «como lo ha-

cía la esposa (del *Cantar de los Cantares*) por barrios y plazas» (467 y 473). Pero el Señor no viene por mucho tiempo; sólo de tiempo en tiempo eleva hacia sí el «espíritu del alma» y deja a la barquilla bailar en su ola gigante (469). Todo esto es como una primera mirada a la tierra de promisión, como un primer regalo de boda (470). La pobre alma «mariposica, mariposilla, palomilla» está fuera de sí de dicha como el padre del hijo pródigo (471), pero también está llena de «soledad» (475), porque no hay compañero en el cielo ni en la tierra (480) que pueda suplir la presencia del Señor, que hace tan frecuentes y prolongadas ausencias y cuya posesión permanente anhela el alma. Anclada todavía en la tierra y sin poder anclar en el cielo (sin arrimo y con arrimo), la pobrecilla alma se queja en forma paradójica: «¡Oh pobre mariposilla atada con tantas cadenas... que no te dejan volar donde querrías! Habed lástima, mi Dios.» El alma sólo posee al Señor de la manera que se posee una reliquia milagrosa dentro de un estuche de oro. Y uno querría no sólo sentir su benéfico influjo, sino contemplarla directamente; pero la llave la tiene otro y no la muestra, sino cuando y cuanto quiere (*Moradas* 476). En espera de la posesión duradera del «verdadero Consolador» (486), siéntese el alma alternativamente presa del ansia de morir y con una sequedad como en un purgatorio, como una persona en la horca (colgada, 486) o en la cruz (*Vida* 119) entre el cielo y la tierra «siempre muriendo», como un delincuente que siente ya el dogal al cuello (*Vida* cap. 20). Sufre los «tránsitos de la muerte». Esto es para Santa Teresa el desposorio; desde el punto de vista puramente lingüístico un «lucus a non lucendo».

Y ahora el matrimonio. Se distingue del desposorio ante todo porque el alma tiene la seguridad interna de que no sólo goza el regalo de la presencia de Cristo, su Señor, sino también el de la Santísima Trinidad: «Aquí se le comunican todas tres personas y la hablan...» (*Moradas* 482). Además la posesión de la divinidad

en el interior del alma es una posesión permanente, que sólo puede perderse por las imperfecciones. Esta posesión duradera no significa una revelación permanente; qué significa la posesión actual y habitual de Dios se ve bien por la comparación del cuarto claro y oscuro: cuando estamos en compañía de amigos queridos en una habitación clara y se cierran las ventanas, aun entonces en la oscuridad sabemos fijamente que los amigos están a nuestro lado. Es lo que le pasa al alma con Dios; sólo que Dios abre si es caso la ventana cuando le parece (*Moradas* 482). Es también decisiva en este punto la conciencia de la posesión permanente fuera de la oración, la seguridad de que en el aposento de la séptima morada «queda el alma, digo el espíritu de esta alma, hecho una cosa con Dios» (*Moradas* 483). Dios, «como es también espíritu» (483), se une con el sutil ápice del alma (espíritu del alma). (Marie de l'Incarnation gusta asimismo de hablar de una relación «d'esprit à esprit»). Dios y el alma se unen aquí no a la manera de la llama de una vela grande con la de una pequeña, pues estas dos llamas pueden separarse otra vez; una unión así sería desposorio. En el matrimonio Dios se une con el alma como el agua de la lluvia del cielo con el agua de una fuente, como el agua del mar con la de un río que en él desemboca, como la luz que se filtra a través de una ventana en una habitación con la luz que penetra por otra ventana (*Moradas* 483).

Podría también sensibilizarse este proceso misterioso, «este soberano matrimonio», diciendo que la mariposilla del alma muere que en su lugar aparece Cristo (483). Obsérvese cómo en la simbolización sensible de este proceso el símil del matrimonio queda completamente olvidado. Exactamente igual podría Santa Teresa, com hace en la *Exclamación IV*, hablar de una «hermandad con este gra Dios» (497). Pero la esencia «de estos dos desposados» radica sc lamente en la unión transformante «en esta unión celestial con espíritu increado» (*Moradas* 484). Por ello, el alma queda en pa

porque queda transida en su interior por los rayos del Hijo de Dios, porque el Señor la llena de sí mismo (la ha de hinchir de Sí). Aunque se arrastren por las potencias inferiores del alma, por las moradas exteriores, animales venenosos, no pueden penetrar en los aposentos interiores; aunque todos los miembros estén enfermos, la cabeza está sana (*Moradas* 484). «Ansí en este templo de Dios, en esta morada suya, sólo El y el alma se gozan, con grandísimo silencio» (486). Todavía ahora permite el Señor al alma mirar por un pequeño resquicio de la habitación (no la llama «cámara nupcial») las posibles perturbaciones en los aposentos exteriores. El alma colmada de gracias, como barco sobrecargado, parece que va a hundirse en el mar divino, y sin embargo, después de las tempestades de sus trabajos y pruebas, otra vez reina para ella la dulce calma (486). Para decirlo con imágenes bíblicas, ahora finalmente encuentra el ciervo la fuente de las aguas, por que ha estado anhelando, y la paloma de Noé vuelve con el ramo de olivo y la esposa del *Cantar de los Cantares* recibe el beso tanto tiempo deseado. Esta última comparación, tan decisiva para el simbolismo del matrimonio, en modo alguno la siente como tal Santa Teresa. Y por eso añade: «Y quién supiera las muchas cosas de la Escritura que debe haber para dar a entender esta paz del alma» (486). No piensa tampoco lo más mínimo en la relación del matrimonio espiritual y la fecundidad espiritual, cuando concluye así: «De esto sirve este matrimonio espiritual, de que nazcan siempre obras, obras» (*Moradas* 487).

Completamente distinta es la experiencia que de estas mismas supremas gracias místicas del desposorio y matrimonio espiritual tiene Marie de l'Incarnation, que fué primero en el mundo sometida, esposa y madre y que expuso después con profundo sentido analógico sus experiencias místicas para instrucción de su hijo Dom Claude Martin. Ella, que posee además el claro carisma de una exégesis iluminativa y experimenta esos secretos de

la gracia con la mirada fija en el *Cantar de los Cantares,* comprende el carácter de simbolismo arquetípico de las relaciones místicas entre Dios y el alma. Ni una tilde se aparta del lenguaje del amor, que considera evidentemente necesario y ónticamente decisivo para dar a entender la esencia de sus experiencias místicas personales. Por otra parte la «clásica contención» del idioma francés del siglo XVII, en que se expresa, contribuye de manera muy adecuada a separar sus elevadas, puras, santas y espirituales relaciones amorosas de las relaciones amorosas humanas y terrestres, de suerte que en este respecto se distancia del lenguaje erótico de otros místicos exactamente igual que se distingue fundamentalmente del lenguaje figurado de Santa Teresa de Jesús.

Marie de l'Incarnation aparece «prometida» ya a los siete años, es decir, desde el momento en que el Salvador le otorga en un sueño la gracia del dulce beso (II, 161). Aparte de que el símbolo del beso según una antigua teoría significa fundamentalmente la recepción del Espíritu Santo, ella misma nos aclara que, a partir de aquel momento «poussée par l'esprit intérieur» (II, 162) anhela la «sainte communication» (II, 164). Desde este desposorio espiritual, considera el matrimonio terrestre, a que la obligan sus padres, una «condition opposée à l'Esprit» y una «captivité» (II, 170). La joven viuda ve resellado en su *secunda virginitas* su desposorio místico a raíz de la visión de la sagrada sangre y del trueque de corazón por medio de «Ce trait si pénétrant» (II, 183). Su «reconnaissance» (II, 189) pronto se transforma en una «tendance» (II, 190 y *passim*) habitual e insatisfecha hacia el Amado divino. Este se le dió primero a conocer como «Amour» (II, 201) —es decir, según aclara ella misma poco después: «Amour objectif»—, antes de revelársele como «Suradorable Verbe Incarné céleste et Divin Epoux» (II, 159 y *passim*). Los regalos de la gracia (joyas, en lenguaje teresiano) de este desposorio son «la grâce de sa sainte présence» (II, 105), «le don des larmes» (I

206), el «reproche avec amour» (II, 209) para encarecimiento de la pureza mística, el «Soupir après son divin Objet» (II, 212). Lo que quiere decir con estos suspiros la mística desposada es «Ah! mon Amour, je ne vous veux point en partie, mais c'est tout entier que je vous veux» (II, 215). Más aún; Marie de l'Incarnation como una «précieuse» clásica llega a decir con uno de sus raros símiles, que entraña aquí clarísimo anhelo nupcial: «Il lui (al alma) semble qu'elle a des bras intérieurs qui sont continuellement étendus pour L'embrasser» (II, 215), para ser «la couche royale de l'Epoux» (II, 220).

El estado de desposada, la «douceur de la sainte familiarité» (II, 222), el atormentador ir y venir del huésped divino («jeux de l'amour divin», según interpreta Jamet) tiene como función encarecer y estimular el anhelo de la boda, «la tendance de Le posséder sans retour» (II, 223). Las gracias supremas del divino prometido, del «Divin Amateur», la transitoria «communication très intime» (II, 239) hacen que la prometida compruebe: «Elle est contente, mais non pas satisfaite» (II, 239), o «Le Mariage n'est pas encore consommé» (II, 240). El alma suspira: «Venez mon Amour, que je me répande dedans vous!» (II, 240). Pero la «Majesté» infinita, por medio de tiernos «touches divines, si délicates, mais très crucifiantes» (II, 241) (las experiencias del «purgatorio» de Santa Teresa = *Vida* 20, unión crucificante, no transformante), exige de la desposada—es el «Etat» del: «Il me regarde à travers le treillis» (*Cantar de los Cantares* II, 9)—los últimos preparativos para el matrimonio, que le sirven de ornato, la limpian y la purifican. La relación de respeto se transforma ahora paulatinamente gracias a este tormento de la desposada en una relación de amor más íntimo y nupcial: «Les respects s'étant accomodés avec l'amour, cet amour l'a emporté pour faire place à la privauté» (II, 241). El alma desposada recibe como adorno de boda—principalmente por la revelación del

secreto de la Trinidad—una predeificante «impression des divines perfections» (II, 243), el «amour substantiel» (II, 244).

Ahora puede ya llegar el día de la boda. Viene poderoso el Señor, en su unidad trinitaria, y toma posesión solemne del alma desposada y ya en sazón: «Cette suradorable Personne s'empara de mon âme, et l'embrassant avec un amour inexplicable, l'unit à soi et la prit pour son épouse» (II, 252). Fúndese el alma con su divino Esposo en un abrazo fecundo «par des pénétrations de Lui en moi, et d'une façon admirable de retours réciproques de moi en Lui, de sorte que... étant perdue à moi même, je ne me voyais plus, étant devenue Lui par participation» (II, 253). Marie de l'Incarnation está muy lejos de expresarse metafóricamente: «Comparaisons dans la terre... je n'en trouve point» (II, 255). Y así prosigue el informe y descripción de su boda espiritual: «Lorsque le sacré Verbe opérait en moi, le Père et le Saint-Esprit regardaient son opération, et toutefois cela n'empêchait pas l'unité» (II, 253). Esta «expérience» suya quiere decir (según el comentario de Dom Jamet): aunque la Trinidad como tal obra en el ápice del alma, existe una afinidad específica y por ende también la relación amorosa esencialmente nupcial entre la hipóstasis amorosa del Logos, «le Verbe qui y tenait lieu d'Epoux» (II, 254) y las potencias afectivas del alma. El Logos amante otorga asimismo al alma «la faculté de tenir rang d'épouse» (II, 254). Es El «qui dans les baisers de sa divine bouche, la remplit de son Esprit» (II, 255).

A su vez el alma «expérimente» que sus propios abrazos nupciales, «les revanches de l'âme vers son bien-aimé Epoux» (II, 255), no son en modo alguno abrazos psíquicos, sino pneumáticos, que «le Saint-Esprit est le moteur qui la fait agir de la sorte avec le Verbe. Il serait impossible à la créature bornée et limitée d'avoir une telle hardiesse de traiter de la sorte avec son Dieu» (II, 255). La boda espiritual inaugura el matrimonio espiritual, es decir, «L'âme

a entièrement changé d'état..., elle n'a plus de tendance, par ce qu'elle possède Celui qu'elle aime..., se voyant agrandie à cette dignité que le Verbe est son Epoux, et elle son épouse» (II, 256). En este estado habitual del «mariage spirituel» la humildad amorosa de la esposa «piquée dans les intérets de l'Epoux, le sacré Verbe Incarné» (II, 323) experimenta una y otra vez el fecundo «actuel amour» (II, 258) que la capacita para el heroísmo, el «amoureux commerce intérieur» (II, 259 y 263), «cette extase amoureuse», y ello no de sí misma, sino «mue par l'Esprit-Saint» (II, 260), «ce divin Esprit jaloux» (II, 261), a que, dichosa y desasida (O Amour, tu t'es plu à me martyriser, II, 262), sufra «la divine maîtrise de la sacrée Personne du Verbe» (II, 262). De ese modo queda garantizada la fecundidad de la unión: «L'âme aime d'un amour fixe... au dedans de la plénitude du Bien-Aimé» (II, 263). De esta «plénitude» comunicada al alma brotan las «oeuvres».

Después de lo que llevamos expuesto, se comprende fácilmente que Santa Teresa y Marie de l'Incarnation tratan de exponer realidades místicas absolutamente idénticas bajo las mismas rúbricas tradicionales de «desposorio espiritual» y «matrimonio espiritual». Pero Santa Teresa, desplegando una serie de llamativas imágenes, tan de su gusto, pretende únicamente poner en claro lo que el alma (más exactamente, el «espíritu del alma») experimenta en ese proceso: cercanía de Dios, encuentro con Dios, contacto con Dios, unión con Dios y fusión con Dios. Marie de l'Incarnation se esfuerza en rastrear por medio del análisis el misterio propiamente dicho de aquellas gracias místicas y explica sus experiencias como un divino y prototípico amor, abrazo y fecundación del alma (pneumatizada).

10. El fruto místico de la humildad heroica

Santa Teresa de Jesús y Marie de l'Incarnation son sin duda alguna dos místicas sumamente activas («andariegas»). Una y otra están plenamente contestes en lo que se refiere a considerar sus gracias místicas fuente de sus actividades apostólicas en la reforma de conventos o en las misiones. Sus afirmaciones a este respecto son sencillas y claras, pues atañen a un estado de cosas concreto (contemplata tradere). Es distinto en sus asertos respecto al fruto interior de la humildad heroica, que se sobresaltaría con sólo esta manera clara y simple de llamarla. Todos los místicos y santos, como es bien sabido, se representan a sí mismos, aun en los grados de más alta y angélica perfección, como los más grandes, ruines y despreciables pecadores, y ello en tal manera que uno se siente inclinado a pensar que se trata solamente de una «façon de parler» o de una escrupulosidad enfermiza. Pero ese lenguaje de la humildad no deja lugar a dudar de que efectivamente quiere señalar una auténtica y trágica realidad, es, a saber: la realidad de que ningún alma ligada al cuerpo terreno puede ser lo suficientemente limpia para merecer de alguna manera las gracias extraordinarias que se le conceden. Y esta realidad no constituye un sentimiento general de las criaturas, sino que se limita a determinados estados de almas particulares. Trátase aquí de aquel problema que Bremond calificó de «la casuistique des saints».

Si bien, según Santa Teresa, a partir del segundo grado de purgación ascética apenas puede haber «pecados veniales», sin embargo, no repara en hablar en términos de gran encarecimiento de sí misma como «persona tan ruin», «mala criatura» y «miserable cosa» (*Moradas* 462). Pues «el dolor de los pecados crece más, mientras más se recibe de manos de nuestro Dios» (*Moradas* 472), recalca la santa que esta humildad y bochorno radica en que al conocimiento de las gracias actuales se agrega el de los

ya perdonados pecados y olvidados» (*Moradas* 472). Con ello, la aradoja lingüística de Santa Teresa nos hace movernos en un írculo. La santa, aunque recuerda sus supuestos «pecados» anteiores, habla de «alguna disculpa, si no tuviera tantas culpas» *Vida* 15) o de «cosas que culpábanme sin tener culpa» (*Vida* 24) bien escribe: «Por amor de Dios le pido que de mis culpas no uite nada» (*Vida* 31). Así pues, el trágico sentimiento de culpabidad de la mística de Avila ¿se refiere a lo mal que se compaden la actual plenitud de las gracias y los pecados anteriores, pero ecados problemáticos (culpas sin culpa)? O ¿es el pecado algo tual? «Verme recibir mercedes, pagando tan mal las recibidas, un género de tormento para mí terrible y creo para todos los que ivieren algún... temor de Dios» (*Vida* 49).

La genial forjadora de imágenes explica la paradoja: el alma es mo una botella de agua, cuyo contenido parece claro y limpio tanto que no da en ella un rayo de sol; pero, si la atraviesa rayo de sol, entonces se ve repentinamente hasta la más leve otita de polvo (polvito). De la misma manera el alma agraciada n gracias más altas se ve a sí misma «muy turbia», porque todos «polvitos» que no advertía anteriormente, le aparecen súbitaente como grandes «telarañas» (*Vida* 121). Dicho sin imágenes, mística, adelantada en el camino espiritual, viene en conociento de «que queda mientras más sirve más adeudada» (*Cano de perfección* cap. 32). Y como, por otra parte, el grado más vado de gracia mística va unido con el conocimiento de la propia da, el «anonadamiento» constituye una prueba del alma agracia-, es decir, «que un alma... entiende claro, no tiene cosa buena de r sí, y se ve avergonzada delante de tan gran Rey, y ve lo poco e le paga por lo mucho que le debe» (*Vida* 78). Al lado de esta mildad, fundada en razones ónticas, Santa Teresa recuerda, sin bargo, las tentaciones diabólicas de una falsa humildad, que es piamente soberbia, cuando uno se cree culpable personalmente

de todas las herejías (*Vida* 191) y cosas por el estilo. Pero tod las imágenes y paradojas de la santa relativas a la humildad n revelan, a mi entender, lisa y llanamente en qué radica la «culpa del místico maduro, distinta de la «humildad», la «insuficiencia y la «tentación».

Y entra aquí en juego la «clarté française» de Marie de l'In carnation. De manera inequívoca y luminosa comenta las circun locuciones españolas de Santa Teresa de Jesús. Nos dice que l «culpa» consiste en la «incorrespondance», en la imposibilida del agradecimiento, en la imposibilidad, incluso con una vida he roica, de corresponder a las altas gracias místicas. A estas «incor respondances» les da también el nombre de «imperfections, in fidélités, imprudences, ressentiments imparfaits, manquement d correspondance», y las describe como fenómenos pasivo-existen ciales. La tentación luciferina no es pura y simplemente la so berbia, tal vez la soberbia por los favores recibidos (II, 405), sin la «curiosité» (II, 284), es decir, el deseo naturalísimo de un de velamiento de los misterios divinos todavía más claro de lo qu Dios espontáneamente y en creciente medida permite al alma, l que equivaldría a un apartarse de la conformidad con su divin voluntad. Esta pavorosa problemática constituye el contenido d aquellos grados más altos de la gracia (*Etats d'oraison* 8-13) sob los que Santa Teresa guarda silencio, porque no los experiment La manera de expresarse de Marie de l'Incarnation acerca de humildad es tanto más sobrecogedora, cuanto que intencionad mente falta a su encarecimiento todo género de paradoja: «J' assez commis de péchés pour porter le châtiment d'un millic d'enfers» (II, 493). Pues piensa así en el estadio supremo de s grado décimotercero: «Si j'avais correspondu [aux immenses mis ricordes de Dieu], j'aurais fait de tout autres progrès en sainteté. Mais mes infidélités me font, avec sujet, craindre» (I 466 y lo mismo en II, 428). Esta humildad brota de aquel el

vado sentimiento de «Noblesse oblige» que se admira de «qu'un Dieu qui a de milliers de millions d'âmes aimantes veuille jeter les yeux sur le dernière de ses créatures» (II, 451). Y de ahí la «tentation de désespoir»: «de voir l'incompatibilité de l'imperfection avec la grande perfection que Dieu demande d'une âme qui lui appartient» (II, 421); y sin sombra de exageración afirma el alma de la venerable Marie de l'Incarnation «la plus basse et vile créature qui soit sous le ciel» (II, 386): «Je ne suis que souillure» (II, 400). Pues este trágico conocimiento de la humildad no le tiene de sí, sino del Espíritu Santo, «cet Esprit censeur inexorable» (II, 399) y del tremendo «Juge dans le sacré Verbe Incarné... son Epoux [qui] veut sans pitié examiner [l'âme] par le feu secret de sa divine Justice... et la réduit au néant d'une humiliation indicible» (II, 381).

En este sentimiento de la humildad heroica, la «incorrespondance», que no nombra, procede Santa Teresa psicológicamente y explica el conocimiento que tiene de sí misma como «criatura ruin», principalmente por lo mal que se compadecen los favores de la gracia divina y los pecados de toda su vida, así como las imperfecciones imposibles de evitar. En cambio, Marie de l'Incarnation procede metafísicamente y ve en la «incorrespondance» del «santo» una «souffrance» pasiva, ónticamente inevitable y fundada en la naturaleza de las cosas, que nada tiene que ver con los pecados anteriores, antes bien radica en la trágica y esencial imposibilidad de la existencia, constitucionalmente insuficiente, del cristiano que participa conscientemente en la vida divina por la *gratia gratis data.*

II. Aportación lingüística

La aportación lingüística que cabe deducir de los pocos ejemplos aducidos, tanto de parte de la carmelita española como del lado de la ursulina francesa, hay que considerarla como una crea-

ción en alto grado clásica[11]. Pues una y otra renuncian a los esquemas tradicionales, para así dilucidar y dar nombre a experiencias misteriosas como «contemplación infusa», «vía iluminativa y unitiva», «ápice del alma», «quietud», «desvelamiento o revelación», «vida divina», «pecado de los santos». Estas experiencias se atreven a explicarlas de una manera nueva, original y personal, con ayuda de los recursos estilísticos que ponían a su disposición sus respectivas lenguas nacionales, que acababan de alcanzar el período de madurez. Una sencillez lingüística incomparable, una diáfana claridad, una espontaneidad inafectada caracteriza su manera de exponer y la distingue de la abstrusa oscuridad, de la invención gnóstico-misteriosa de palabras, de los gestos extáticos de parejos intentos medievales en lenguas vernáculas, no latinas. Añádase a esto que la expresión de las cosas más sublimes y divinas se logra de una manera sencilla y graciosa, con facilidad y frescura, en un tono casi conversacional y epistolar y utilizando casi exclusivamente el lenguaje corriente y cotidiano. Todo el elemento doctrinal flota en suspensión en medio de lo personal; toda la parte didáctica se diluye en el elemento lírico de su interioridad personal. La dificultad de la materia queda vencida y subyugada por la simplicidad de la visión, la medida proporción, la espontaneidad de la experiencia y el principio del vivo recuerdo. Gracias a las posibilidades de matización que ofrecen las lenguas modernas,

---

[11] Sobre el lenguaje de Santa Teresa, cf. S. MOGUEL, *El lenguaje de Santa Teresa.* Madrid, 1915, y RODOLPHE HOORNAERT, *Sainte Thérèse écrivain.* París (De Brouwer), 1925. Acerca del lenguaje de Marie de l'Incarnation, véanse algunas observaciones en Dom ALBERT JAMET, «Das Testimonium der Mutter Maria von der Menschenwerdung» en *Beiträge zur Darstellung und Geschichte des Ursulinenordens* 1931, 68-80. Hay además excelente material en la tesis, todavía inédita, de la Madre GONZAGA L'HEUREUX, *The Mystical Vocabulary of Marie de l'Incarnation* (Catholic Univ., Washington, D. C.).

ambas místicas ahondan extraordinariamente en lo conocido y presentan lo desconocido de una manera radicalmente nueva.

¿Cuál de las dos se acerca más a la comprensión del fenómeno místico, Santa Teresa de Jesús, con su clásico hábito lingüístico español, o Marie de l'Incarnation, con su manera francesa? No se puede dar una respuesta simple a esta pregunta, pues los recursos estilísticos típicos del español y del francés entran aquí en una competencia nada fácil de zanjar. Santa Teresa explica lo decisivo por la analogía de las imágenes; Marie de l'Incarnation, por la precisión de la idea. Recordemos la atinada comparación de las imperfecciones del alma perfecta con el polvillo que se trasluce en la botella de agua atravesada por el rayo de sol y la correspondiente y feliz denominación de «incorrespondance». Santa Teresa nos regala liberalmente, como hemos tenido ocasión de comprobar repetidas veces, con hermosas flores de su «ramillete de metáforas» (Sáinz Rodríguez); Marie de l'Incarnation es maestra en la «exposition directe» (cf. «La pasividad mística» en este mismo estudio). Vaya otro ejemplo más en comprobación de esta idea básica. Con su acervo de imágenes Santa Teresa se atreve con cosas difíciles de las que no alcanza a dar una definición satisfactoria. La distinción entre panhedonismo (Bremond), es decir, la avaricia egoísta de los consuelos divinos, y el goce pasivo en el ápice del alma, Santa Teresa la define insuficientemente como «contento (ternurita)» y «gusto». Poco después, con una visión enteramente distinta, ve en el alma panhedonista «un pastorcillo embobado», que se queda más alelado ante los ricos brocados del rey que ante su misma persona. En cambio, Marie de l'Incarnation, casi como jugando, acierta con la definición precisa: «Ce bonheur… n'est pas dans une sensibilité qui s'épanche, mais en la force et vigueur de l'esprit qui l'emporte [l'âme]» (II, 290). La imagen material teresiana del castillo interior, en cuyos aposentos interiores mora el Señor, es quizá más impresionante en su localiza-

ción «primitiva» que la sensibilización mucho más refinada pero «ciega» de Marie de l'Incarnation: «La grâce de sa sainte présence... se passait dans l'entendement et la volonté spirituellement avec une grande pureté» (II, 205). Es difícil otorgar la preferencia a las comparaciones de Santa Teresa frente a las comprobaciones de Marie de l'Incarnation o viceversa. Las comparaciones teresianas están ligadas con la realidad y con el espíritu de la tierra de Castilla (noria, asnillos, palacio de la Duquesa de Alba); los análisis de Marie de l'Incarnation semejan en su contextura abstracta estar desligados del tiempo y del espacio. Por ello, las comparaciones de la castiza hidalga tienen un radio de influencia mucho más amplio que las disquisiciones críticas de la *bourgeoise très dame,* limitadas a un pequeño número de personas espirituales y eclesiásticas. La comparación constituye una forma de expresión popular; el concepto, una forma aristocrática. Quien busque conceptos en Santa Teresa, recibe de ella esta respuesta: «Yo sé poco de estas pasiones del alma» (*Moradas* IV, 1) o «Entendimiento o pensamiento o imaginación... no sé lo que es» (*Camino de perfección,* cap. 31). El que pida a Marie de l'Incarnation una aclaración por medio de símiles, obtendrá esta aguda respuesta: «Si j'eusse voulu faire de comparaisons..., j'aurais étouffé la pureté de l'esprit des choses... qui ne peuvent souffrir de mélange» (II, 157).

Si las comparaciones y comprobaciones forman la faceta doctrinal del estilo lingüístico de una y otra mística, su faceta extática ofrece como exponente la paradoja y la objetividad lírica. Como ejemplos bástanos recordar otra vez las quejas llenas de añoranza del alma desposada que suspira por su Esposo: «¡Oh mariposilla atada con tantas cadenas!» y «Venez, o Amour, que je me répande dedans vous!». En realidad, los suspiros y exclamaciones de Santa Teresa se vierten fundamentalmente en paradojas como expresión de un anhelo inalcanzable: «¡Muero porque no muero!

Todo es nada! ¡Con qué sed se desea tener esta sed!» (*Camino le perfección,* cap. 19), «Oh vida, vida, ¿cómo puedes sustentarte iusente de tu vida?» (*Exclamación* I). O bien con una agudeza odavía más española suspira al Padre que ella con gusto comraría al Salvador, su Hijo, como Judas lo vendió (*Camino,* cap. 33). ista manera de expresarse arranca del hábito lingüístico de los spañoles, del conceptismo. Santa Teresa considera estas paradoıs genuinos desahogos de su alma rebosante de anhelo o henchida e gracia. Ello justifica sus «gloriosos desatinos», sus «locuras ceestiales». En idéntica situación, los «Soupirs» de Marie de l'Inarnation revelan el lirismo objetivo netamente francés. Suspira sí: «Vous vous plaisez en mon tourment. Vous m'en pouvez dévrer par la mort. He! pourquoi ne le faites-vous pas?» (II, 215). e expresa así en la misma situación en que Santa Teresa exama:

Quíteme Dios esta carga,
Más pesada que el acero:
Que muero porque no muero (Véase cap. IV.)

Marie de l'Incarnation suspira sin sombra de conceptismo: Oh mon Amour, je n'en puis plus!» (II, 257), tan llanamente y or ello mismo tan auténticamente como los héroes de Racine examan en una situación trágica: «Que voulez-vous qu'on fasse?» bien se limita a afirmar todavía con mayor llaneza: «Oh mon and Dieu, je ne veux rien!» (II, 325).

Santa Teresa es dueña absoluta del lenguaje, Marie de l'Incartion su humilde servidora. Santa Teresa lo toma menos en serio, ega con él; Marie de l'Incarnation ve en él un depositario de isterios y trata de arrancárselos. Para Santa Teresa es el lenguaje ı prisma poliédrico con el que se pueden captar las múltiples poilidades alegóricas que hay en torno a una sustancia espiritual; ra Marie de l'Incarnation es un filtro con el que hay que de-

purar el único símbolo posible, para que salga de él transparente en su pura esencia Hemos visto ya claramente esto en las representaciones místicas: *Sponsus-Sponsa* y *Sponsalia-Matrimonium*, que Santa Teresa tiene, como imágenes de una realidad completamente otra, por cambiables y sustituibles, mientras que para Marie de l'Incarnation esas representaciones constituyen símbolos arquetípicos imprescindibles que encarnan la realidad misma. Estas dos posturas básicas, tan divergentes, se patentizan siempre que glosan pasajes bíblicos. Para Santa Teresa los pasajes de la Escritura son ocasión de un alto vuelo espiritual. A impulso de una arbitraria alegoría sobre una situación, a su parecer, simbólica, la santa se esfuerza en colmar el sentido de la imagen. Para Marie de l'Incarnation los pasajes de la Escritura son ocasión de una humilde inteligencia del símbolo que ocultan, cuyo sentido solamente se puede deducir a la vista de otros pasajes escriturísticos en que ocurre ese mismo símbolo. Dos ejemplos aclararán lo que digo.

Santa Teresa (en *Siete Meditaciones sobre El Pater Noster*, obra que fundadamente se le atribuye) [12] llega a tratar de la cuarta petición del padrenuestro: *Panem nostrum*... Su primer pensamiento: «No me puedo persuadir que en esta petición pedimos cosa temporal» (*Pater Noster* 451 sig.). No; el «pan nuestro de cada día» no son «cosas tan bajas y comunes», sino: 1, pan de doctrina evangélica; 2, virtudes; 3, el Santísimo Sacramento; 4, todo lo que mantiene la vida espiritual. Pues el Señor es un repartidor de pan a su manera, un pastor (y aquí un «ramillete de metáforas», para mostrar cómo el pastor también reparte pan, al silbar a la oveja con su «santa inspiración», al tirarle a las patas

[12] Análisis estilístico en JUAN DOMÍNGUEZ BERRUETA, «El estilo de Santa Teresa en su 'Camino de perfección'». *Revista nacional de educación* XI (1951), No. 100, 52-62.

le la que se descarría su cayado, «cayado de algún trabajo», al consolar a las ovejas buenas y alejarlas de las hierbas venenosas). El pastor es al propio tiempo la comida, el cordero (y aquí una digresión sobre la Eucaristía, con conceptos como «cordero en la misma cruz... asado y sazonado para nuestra comida»). Así el Señor es «el pan de cada día», presupuesto que el alma es «un globo hermosísimo de cristal». Con toda la piedad con que se explican aquí los símiles bíblicos, símbolos, realidades culturales y emblemas parabólicos se entremezclan en un «santo desatino».

Muy de otra manera aborda Marie de l'Incarnation los pasajes de la Sagrada Escritura, por ejemplo: *Posui vos, ut eatis et fructum afferatis, et fructus vester maneat* (San Juan, 15, 16). Pregunta (II, 118 sig.): ¿Ha habido hasta ahora alguno que cumpliese esta intención divina? Sí; la Santísima Virgen. Y ahora repentinamente comprende el *Benedictus fructus ventris tui*. Y comprende, además, que Cristo como fruto es el pan eucarístico. Y a la luz de estos pasajes comprende la expresión del Antiguo Testamento: «trigo de los elegidos» (Zac. 9, 17). Y de la serie de símbolos «frumentum-vinum» ve clara la frase: «Notre Seigneur est le vin qui germe des vierges» (Zac. 9, 17). Y ahora comprende por encima de la significación eucarística su significación mística «pour les amis intimes» y sabe lo que significa «fructum afferre in Christo» especialmente para «les âmes religieuses» y para «nous autres Ursulines». Vemos cómo la tesis que sentamos a propósito del desposorio y matrimonio místico se confirma: Santa Teresa rinde pleitesía a las asociaciones lingüístico-metafóricas; Marie de l'Incarnation reconoce las asociaciones simbólico-reales. Por lo demás, Marie de l'Incarnation echa mano para sus exégesis de aquellas ilustraciones que Santa Teresa utiliza para sus símbolos y comparaciones (castillo, modos de riego), con las que aclara el proceso místico.

La actitud de Santa Teresa de Jesús y de Marie de l'Incar-

nation ante la expresión lingüística no es en definitiva más qu reflejo de su posición ante la vida. Santa Teresa está siempr preocupada por aclarar *cómo* se desarrolla en su alma lo misterio so y por ello está siempre atenta precisamente a aquella introspec ción, que Marie de l'Incarnation desecha con estas palabras: «J ne me mets point en peine de faire tant d'examens, mais plutô j'y sens de l'aversion, crainte de curiosité» (II, 157). Marie de l'In carnation, en cambio, está siempre pendiente del *qué* le sucede de la semejanza de estos fenómenos con las promesas de la Es critura y los misterios de la Iglesia, es decir, del conocimiento me tafísico, que a su vez desecha Santa Teresa con aquella idea suya tantas veces y en tan variada forma repetida: «Lo que es, yo n lo sé dar a entender; en la mística teología se declara» (*Vid* 120) [13].

---

[13] Al carácter psicológico de la mística española y al carácter m tafísico de la mística francesa alude también EDUARD-MARIA LANGE e su introducción a *Das Wesentliche Gebet* de H. Bremond. Regensburg (Pustet), 1936, 15.

CAPITULO VI

TEXTOS TERESIANOS APLICADOS A LA INTERPRETACION DEL GRECO

1. El problema

No es desusado entre los historiadores del Arte comparar a *l Greco* con los místicos españoles [1]. Mas tales comparaciones reducen a vagas analogías, por lo que no suelen llegar muy le-s; un paralelismo con San Juan de la Cruz, v. gr., tan sólo lleva insignificantes generalidades. Pero *El Greco* y Santa Teresa tie-n algo de común, que puede ser considerado como rasgo ente-mente único: una *propensión eidética* a interpretar lo sobrena-ral merced a formas visibles y colores, bajo el supuesto, no hay e decirlo, de que esta visualización particular trasciende cual-ier cosa experimentada o imaginada (o imaginable). Por esta ón, al hablar Ricardo Baeza [2] de ciertas descripciones de San-

---

[1] Kurt Steinbart, «Greco und die Spanische Mystik», *Repertorium* *Kunstwissenschaft*. Berlín, 1913, pp. 121-134.

[2] Ricardo Baeza, «El Greco y Berruguete», en *Centenario de Emile Z*. Buenos Aires: Cuadernos de cultura española, 1943.

ta Teresa, propone esta cuestión: «¿No se diría, realmente, qu estas pinturas .. son las pinturas mismas de *El Greco?*»; y cita e siguiente texto capital de Santa Teresa:

Veo un blanco y rojo de una condición como no se encuentr en parte alguna en la Naturaleza, pues resplandece con más brill y resplandor..., y veo pinturas como pintor alguno pintó jamás cuyos modelos no se encuentran en parte alguna en la Natura-leza..., y la más acabada hermosura imaginable [3].

Hugo Kehrer menciona el mismo pasaje, pero anota el roj «místico» de Santa Teresa en la paleta de *El Greco:* violetas, ro-jos-amarillentos, púrpuras, bermellones; y también halla su *blanc* entre la gama fría de los colores que *El Greco* compone y armo-niza con sus rojos: verdes, grises, azules, amarillos [4]. De esto colores, llamados por Bernard Champigneulle *ces rouges de san caillé* y *ces pâleurs livides* [5], nace «el mundo espiritual de *El Gre-co*», y aparece, a pesar de sus antecesores (en la teoría y en l práctica) Tintoretto y Lomazo, y de los iconos de su nativa Creta como una creación original [6]. Precisamente esta locura de novedad compelida por el deseo—«Oh, Dios mío, quién tuviera nuevas pa-labras»[7]—, extiende sus alas sobre las visiones descritas por San ta Teresa, y de ellas puede decirse con verdad lo mismo que d *El Greco* se ha dicho: «Consigue transmitir su estado de inquie

[3] *Ib.*, p. 74.

[4] HUGO KEHRER, *Greco als Gestalt des Manierismus.* Munich, Filse 1939, p. 72.

[5] Padre BRUNO DE JESÚS MARÍA, *L'Espagne Mystique au XVI siècl* París: Arts et Métiers graphiques, 1946, p. 29.

[6] *Ib.*, pp. 61-62.

[7] SANTA TERESA, *Obras.* Ed. LUIS SANTULLANO. Madrid, Aguila 1940: *Vida,* XXV.

ud al que contempla sus figuras» [8]. Existen otros pasajes de la ;anta que subrayan lo inaudito de la rareza de los colores entre-istos:

Este oro... es tan diferente de lo de acá que no tiene com-aración; no alcanza el entendimiento a... imaginar el blanco... ue parece lo de acá como un dibujo de tizne, a manera de decir... lanco con grandísimo resplandor, no que deslumbra, sino suave [9].

Sería ciertamente satisfactorio saber, en definitiva, si *El Greco* onoció alguna vez a Santa Teresa o leyó sus escritos. Ambas pro-osiciones son probables, pues la Santa y el artista vivieron a la ez en la ciudad de Toledo. Es seguro que allí estaba *El Greco* 1 1577, cuando firmaba su más antigua *Asunción,* la pieza central el retablo de Santo Domingo el Antiguo [10]. Aquel mismo año vía Santa Teresa en su Fundación toledana de 1569, donde era sitada por su amado Padre Gracián y publicaba su *Castillo in-rior. El Greco*—1541-1614—, que sobrevivió a la Madre fun-idora—1515-1582—treinta y seis años, si no llegó a verla, bien ido leer sus obras en la edición salmantina publicada por Gui-rmo Foquel en 1588, y particularmente *El libro de su vida,* ase-iible desde 1561. Además de esto, *El Greco* mantenía trato con 10 de los amigos de la Santa, el teólogo Diego de Covarrubias. aunque para explicar el llamado misticismo de *El Greco* habría ficiente con saber que en su biblioteca privada se hallaban las ras del pseudo-Areopagita [11], siempre quedaría, no obstante, algo pecíficamente teresiano en el apasionado «misticismo» del pintor.

---

[8] JOSÉ GOYANES CAPDEVILA, *El Greco, pintor místico.* Madrid, 1939, ;gina 16.

[9] SANTA TERESA, *Obras, El libro de su vida,* p. 147b.

[10] MANUEL B. COSSÍO, *El Greco.* Colec. Austral. Buenos Aires, 1944, ;gina 75.

[11] LUIS AMADOR SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, *El Greco.* Buenos Aires, 1943, ;ina 65.

El establecer algo así como la línea de influencia de Santa Teresa en *El Greco,* visto que carecemos de documentos que apoyen tal hecho, es tarea intrínseca—e intrincada—de la estilística. Incentivo a tal empeño, sin embargo, nos viene de una empresa semejante y bien lograda, que parece convincente: aquella en que se han puesto de manifiesto las influencias del místico dominico Suso sobre el conocido pintor Matthias Grünewald (1480-1530) [12].

La mejor actitud para comenzar en esta dirección es el abandono de cualquier clase de ideas preconcebidas, tales como la de Maurice Serullaz, quien afirma que «el noble fervor... de Santa Teresa aceleró las emociones religiosas del pintor» [13], o el aventurado aserto del Reverendo Padre Bruno de Jesús María de que las pinturas de *El Greco* no sólo completan, sino que incluso ilustran los tratados de Santa Teresa [14]. Si hay alguna verdad en estas afirmaciones, las pinturas de *El Greco* ganarán vida y sentido contempladas con los textos teresianos en la mano. Pero admitamos lo peor: que el pintor, cuando trabajaba, no tenía en su memoria ni una línea de Santa Teresa. ¿Cómo, entonces, podría ilustrar las visiones y los conceptos de la Santa?

Puede replicarse, primeramente, en sentido general, que la inquietud religiosa y la lucidez intelectual, actuando frente a las preocupaciones ascéticas y místicas de la época sobre temperamentos similares operantes en delicados sistemas corporales análogos—en tipos leptosomáticos [15], concentrados—, han de producir algo que tiene que estar relacionado con el arte, ya sea en la

---

[12] Ursula Weymann, *Die Seusesche Mystik und ihre Wirkung auf die bildende Kunst.* Diss. Berlín, 1938.

[13] Maurice Serullaz, *Christ on the Cross. El Greco.* Londres: Pawisch, 1947, p. 10.

[14] Padre Bruno de Jesús María, *l. c.,* p. 17.

[15] José Goyanes Capdevila, *l. c.,* pp. 9-12.

Literatura, ya en la Pintura. Realmente uno podría decir de Santa Teresa lo que Crisando de Lasterra dijo de *El Greco:*

Sobre la vital inquietud..., por encima de la inflamada pasión, ın espíritu lúcido y coherente, dotado del más fino sentido inelectual, trabaja sin descanso por reducir estos estremecimientos le la vida a la sabia razón de la armonía [16].

En segundo lugar, los tipos artísticos de la Santa y del pintor, unque equilibrados, revelan un carácter alucinatorio, que forceea por dar a las formas naturales mismas (a despecho de ser tan ólo analógica presentación de lo sobrenatural) cualidades ultraerrenas, «como cuerpos glorificados, llenos de mucha gloria» [17]. 'uede ser aquí fácilmente aplicado a Santa Teresa lo que Goyaes Capdevila dice de *El Greco:*

Niega el mundo, huye del mundo, elevándose siempre con el spíritu de sus figuras, y aun con las figuras mismas, a la eterniad del cielo [18].

El paralelo entre estas actitudes ha sido trazado actualmente or Arturo Serrano Plaja:

El mismo asombro que ciertos pasajes de Santa Teresa produn en el lector: el de hallarse ante algo que describe lo sobrenaıral valiéndose de expresiones y tratando de ello como de un feómeno sumamente natural, es el mismo que suscitan ciertos cuaos de *El Greco,* en los cuales también parece que se nos muesan «las entrañas de la divinidad» [19].

Tercero: así como a otros pintores y místicos del tiempo les lta la calidad alucinatoria en este alto grado, en Santa Teresa

---

[16] Crisanto de Lasterra, *El sentido clásico en El Greco.* Madrid, pasa-Calpe, 1942, p. 29.

[17] Santa Teresa, *l. c., Vida,* XXXVI, p. 165b.

[18] José Goyanes Capdevila, *l. c.,* p. 38.

[19] Arturo Serrano Plaja, *El Greco.* Buenos Aires: Poseidón, 1947.

y *El Greco* puede sospecharse una común influencia: la meditación imaginativa de San Ignacio, en quien es evidente el tipo alucinatorio. No hay duda de que Santa Teresa, por su parte, estuvo bajo la fuerte influencia de los jesuítas, y lo dice ella misma al comienzo de su *Vida*:

Habían venido aquí los de la Compañía de Jesús, a quien yo era muy aficionada de sólo saber el modo que llevaban... de oración [20].

Además, está convencida de que en sus místicas visiones Dios le mostraba las cosas celestiales en forma simbólica:

En cosas del cielo... era mi entendimiento tan grosero que jamás por jamás las pude imaginar, hasta que por otro modo el Señor me las representó [21].

«Representar por otro modo», es decir, místicamente, semeja el verdadero principio artístico de *El Greco*.

Una predilección por ciertos asuntos, como un bello Cristo crucificado y glorificado después de su Resurrección, o el gusto por el tema de San José [22], todavía presentan un paralelismo que supone una dependencia del pintor frente a la Santa escritora. La utilización de estos asuntos, sin embargo, es tan poco decisiva como las pocas indicaciones pictóricas de Santa Teresa, que generalmente son tenidas por inimaginables y, consecuentemente, dejan toda la responsabilidad creadora a la imaginación de *El Greco*. Pero hay un punto que, juntamente con lo mencionado, lleva a la aceptación de una dependencia un tanto necesaria. *El Greco* traslada a su arte los elementos del particular sistema místico de Santa Teresa, algunos de sus más queridos conceptos y

---

[20] Santa Teresa, *l. c.*, *Vida*, XXIII, p. 90a.

[21] *Ib.*, IX, p. 31*b*.

[22] M. Legendre et A. Hartmann, *Domenico Theotocopouli dit El Greco*. París: Hyperion, 1937, p. 27.

los elementos en verdad únicos de sus visiones. Esta parece ser la razón por la que determinados textos teresianos funcionan como una llave para abrir ciertos secretos de *El Greco.* Para probar este punto, vamos a ir interpretando algunos cuadros del pintor por medio de textos teresianos, usando, como complemento de ellos, hasta la explicación dada de *El Greco* por los modernos historiadores del Arte que han menospreciado este ángulo teresiano.

2. El entierro del Conde de Orgaz (1586)

Representa este cuadro, siguiendo una leyenda local toledana, el milagroso entierro de D. Gonzalo Ruiz de Toledo, señor de Orgaz y Notario mayor de Castilla, muerto en 1323. Los santos a quienes tuvo en vida particular devoción, San Agustín y San Esteban, descienden del Cielo para llevar sus despojos mortales a la última morada. Casi sin darse cuenta del milagro, unos veinte caballeros toledanos del tiempo de *El Greco,* que figuran anacrónicamente como contemporáneos del conde de Orgaz, están orando junto a la tumba, mientras que el alma del conde es llevada por San Miguel Arcángel a los Cielos, bajo la forma de un pequeño niño. María y José, Juan el Bautista, la recomiendan a Cristo, rodeado de santos en su Gloria.

La escena terrestre es naturalista en cuanto al estilo y «correcta» de dibujo; la escena celeste es de un carácter decididamente fantástico y místico [23] y está expresada con dibujos «incorrectos» [24]. El realismo de la escena terrestre está subrayado por la presencia del bien retratado párroco de Santo Tomé, que

[23] Angel Dotor y Municio, *El Greco,* Barcelona: Thomas, 1943, número 5.

[24] Joaquín Plá y Cargol. *El Greco y Toledo.* Gerona y Madrid, 1939, p. 45.

está oficiando, D. Andrés Núñez. En el ala derecha del «friso de cabezas» se halla el canónigo D. Antonio de Covarrubias, famoso helenista, de perfil y ostentando blanca barba; a la izquierda, su hermano, el común amigo de Santa Teresa y de *El Greco,* el teólogo D. Diego de Covarrubias, seguido de un fraile dominico. El propio *Greco* aparece en lo alto, pintado sobre la cabeza de San Esteban. El hijo de *El Greco* está retratado encima de la mitra de San Agustín [25]. El paje, a la izquierda de San Esteban, es el niño Jorge Manuel [26]. En total, hay entre las treinta figuras dieciocho «cabezas con gola», de rostros secos, elegantes narices, ojos profundos y asimétricos y bocas ligeramente torcidas a la derecha o a la izquierda [27]. El elemento decisivo en el conjunto del cuadro es la «representación simultánea de los dos mundos en su relación de mutua interdependencia», dado por primera vez en la Historia por un pintor [28]. Es la vida terrestre en relación con la sobrenatural, y unida a ésta por un juego de arabescos y un deseo irreprimible de desasimiento [29].

Jorge Grappe cree expresar de modo decisivo lo simbolizado en este cuadro con la fórmula del Prefacio de la Misa de los difuntos: «Tuis enim fidelibus, Domine, vita mutatur, non tollitur» [30]. Volviendo, sin embargo, a los textos teresianos, como medios de interpretación de los dos mundos que aparecen en el lienzo, la consideración sobre la vida y la muerte resulta en algún modo diferente. Santa Teresa habla de la muerte como el camino

---

[25] MANUEL GÓMEZ MORENO, *El Greco.* Barcelona: Selectas, 1943, página 102.

[26] LUIS AMADOR SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, *l. c.*, p. 85.

[27] KURT PFISTER, *El Greco.* Viena: Gallas Verlag, 1941, p. 48.

[28] CHRISTIAN ZERVOS, *Les oeuvres du Greco, L'Espagne.* París, Cahiers d'art, 1939, p. 60.

[29] *Ib.*, p. 70.

[30] GEORGES GRAPPE, *El Greco.* París: Plon, 1948, p. 42.

para la visión celestial: «El remedio para ver a Dios es la muerte»[31]. Este concepto dota a las cosas terrenales más bien de una nota de menosprecio, la nota de una vida falsa como opuesta a la vida real (El *leitmotif* teresiano: la *vida verdadera*):

Esta *farsa* de esta *vida*... ¡Oh, si no estuviésemos asidos a nada ni tuviésemos puesto nuestro contento en cosa de la tierra, cómo la pena que nos daría vivir siempre sin El templaría el miedo de la muerte con el deseo de gozar de la vida verdadera![32].

Este famoso *leitmotif* teresiano, *la vida verdadera,* hace entender el estilo místico de *El Greco* aplicado al otro mundo como opuesto al estilo «realístico» empleado para *esta farsa de esta vida.* Santa Teresa siempre habla sobre la muerte de un modo dicotómico. Cuando anuncia la muerte de su director espiritual San Pedro de Alcántara, lo hace en la dual forma de *El Greco:* «Vino la nueva como era *muerto* o comenzado a *vivir para siempre,* por mejor decir»[33]. Cuando murió su Provincial, el P. Gregorio Fernández, tuvo ella una grequiana visión de la ascensión de su alma:

Era muerto un nuestro Provincial..., persona de muchas virtudes... Parecióme salía del profundo de la tierra a mi lado derecho y vile subir al cielo con grandísima alegría... Esta visión... no era ilusión[34].

Sin embargo, nunca un historiador del arte ha alcanzado a ver que lo que *El Greco* ha descrito en su cuadro es la experiencia de una muerte santa tal como las que Santa Teresa casi conoció por medio de sus arrebatamientos: el cambio de una pobre *cárcel* por un deseable descanso:

La muerte... paréceme facilísima cosa para quien sirve a Dios,

---

31 *Relación primera,* 1560, e. c., p. 195b.

32 *Vida,* XXI, *l. c.,* p. 81b.

33 *Ib.,* XXVII, p. 111b.

34 *Ib.,* XXXVIII, p. 175a.

porque en un momento se ve el alma libre de esta *cárcel* y puesta en descanso. Que este llevar Dios el espíritu y mostrarle cosas tan excelentes en estos arrebatamientos paréceme a mí conforme mucho a cuando sale un alma del cuerpo, que en un instante se ve en todo este bien... y los que de veras amaren a Dios y hubieren dado de mano a las cosas de esta vida, más suavemente deben de morir [35].

Por lo que atañe a la descripción de las escenas superior e inferior, el primero de los estudiosos de *El Greco,* Manuel B. Cossío, distingue tan sólo:

La fría y monótona sobriedad..., un castizo milagro español..., un lúgubre oficio de difuntos..., un austero coro de enlutados caballeros neuróticos [36].

En vez de subrayar el carácter místico del cuadro, como espera el lector, Cossío hace una observación un tanto descabellada:

Cadáveres, santos, monjes, clérigos y caballeros, todos parecen encerrados en su castillo interior y deleitándose en él [37].

E. M. Aguilera se acerca más al verdadero espíritu místico del *Entierro* cuando dice:

Si se mira el cuadro..., se oye el silencio que late en él... San Agustín y San Esteban, relumbrantes de ornamentos, levantan una armadura, dentro de la que se descubre el cuerpo de Orgaz, que —¡admirable sorpresa!—es quizá el cuerpo que más sensación da de vida... Seres vivientes, españoles, se agrupan retorcidos, fundidos, entrañados, volatilizados por el más estupendo asombro [38].

---

35 *Ib.*, XXXVIII, p. 173b.

36 MANUEL B. COSSÍO, *El Greco.* Buenos Aires. Colección Austral, 1944, pp. 131-136.

37 *Ib.*, p. 141.

38 EMILIANO M. AGUILERA, *Domenico Theotocópoulus, El Greco.* Barcelona: Iberia, 1934, pp. 32-33.

Hugo Kehrer nota en los caballeros, que no son hombres agitados por el tráfago de la vida, sino henchidos de sosiego, que están sintiendo la muerte en ellos mismos aunque estén vivos. «Cada uno de ellos—dice Kehrer—, con sus labios sellados, mira tan sólo dentro de sí mismo y no a punto alguno del mundo exterior» [39].

Santa Teresa parece mucho mejor intérprete cuando se considera que todos estos caballeros de apariencia mística no se comportan del mismo modo. Algunos de ellos, incluyendo al mayordomo que asiste al párroco, están mirando hacia arriba como si se dieran cuenta de lo que está pasando en el Cielo. Parecen alumbrados, en quietud, por cuanto realmente significa la «asunción» del conde; de los cuatro visionarios, la Santa afirmaría que están sufriendo la misma experiencia, que ella ha tenido, de un pálido anticipo de lo que el conde muerto goza definitivamente en la Gloria:

«Se ve ya esta alma subiendo de su miseria y dásela ya un poco de noticia de los gustos de la Gloria... Comiénzase a perder la codicia de lo de acá..., porque ve claro que... ni hay riquezas ni señoríos, ni honras ni deleites que basten a dar un cierra ojo y abre de este contentamiento» [40].

Hay otro grupo en el cuadro, formado por quienes no miran ni al Cielo ni al muerto. Lo extraño es que parece que se les escapa un milagro a despecho de todo su *sosiego* y *ensimismamiento*. Los historiadores del Arte no nos dicen por qué no miran a la escena del entierro. Pero Santa Teresa nos dará una doble explicación. Primeramente nos hará entender que cada uno de estos tipos ascéticos está habituado a una *custodia oculorum,* y a un recogimiento activo, que le haría decir:

---

39 H. KEHRER, *l. c.*, pp. 79-80.

40 *Vida,* XIV, *l. c.*, p. 50b.

Todo me parece sueño lo que veo y que es burla, con los ojos del cuerpo [41].

Cada uno de ellos podría obrar como obró San Pedro Alcántara, según Santa Teresa:

No alzaba los ojos jamás... Decíame que ya no se le daba más ver que no ver [42].

Pero, en segundo lugar, diría que en algunos caballeros tal recogimiento significa algo más que «ascética resignación» [43]. Los caballeros introspectivos están contrapuestos a los de tipo alumbrado, que ven abierto el Cielo. Revelan el estado de quietud; se trata de un recogimiento pasivo, un estado místico alcanzado, según Santa Teresa, por muchos, hasta por muchísimos, el cual presta al alma una particular dignidad que la arranca de lo terrenal:

Hay muchas almas que llegan a tener... esta quietud y recogimiento del alma... Hay muchas, muchas almas que llegan a este estado, y pocas las que pasan adelante... Y va mucho en que el alma que llega aquí conozca la dignidad grande en que está... y cómo de buena razón no habría de ser de la tierra... [44], como quien está mirando y ve tanto que no sabe hacia dónde mirar [45].

Si el profesor Kehrer dice de ellos que son gente que realmente parece que hayan muerto, Santa Teresa especifica de qué clase de muerte: «Un morir casi del todo a todas las cosas del mundo» [46].

Así Santa Teresa explica, ciertamente mejor que los historiadores modernos del Arte, la parte inferior del cuadro; veamos

---

41 *Ib.*, XXXVIII, p. 174a.

42 *Ib.*, XXVII, p. 111a.

43 CRISANTO DE LASTERRA, e. c., p. 89.

44 *Vida*, XV, *l. c.*, p. 53a-b.

45 *Ib.*, XVII, p. 62a.

46 *Ib.*, XVI, p. 58a.

ahora cómo los emula explicando la parte superior. Tenemos aquí el Cielo abierto y sus mansiones. El Cielo abierto fué un tema barroco manejado con virtuosismo por *El Greco:*

Llegó a ser una obsesión de Domenico Theotocópulos la abertura de la Gloria para los míseros mortales [47].

Este cielo se basa en «una serie de curvas, de líneas armoniosas que suben hasta que alcanzan la blanca figura de Cristo», quien se halla rodeado de ángeles y—a la manera del arte bizantino—está siendo implorado en favor del conde por la Virgen María, que representa a la nueva Dispensación, y por San Juan, que representa la antigua. Parece que *El Greco* recuerda la Rosa celeste del *Paradiso* de Dante [48]. La plenitud de la nube del lado derecho del Palacio Celestial y el vacío de la izquierda, compensado, sin embargo, por muchas cortinas vaporosas perdidas en una misteriosa y profunda luz, es particularmente impresionante [49]. Entre los muchos santos de la derecha del cuadro está Santo Tomás, con su atributo—la escuadra—enfrente de San Pedro, que está a la izquierda con sus llaves; y—¡sorprendentemente!—también aparecen allí incluso personas vivas al tiempo de pintarse el lienzo, tales como Sixto V, el arzobispo de Toledo D. Gaspar de Quiroga y el rey Felipe II [50].

Santa Teresa apuntaría que estas nubes habitadas, que tanto sorprenden al profesor Kehrer, son algo muy similar a la estructura del «cielito» de su alma, es decir, que son *moradas:*

En el cielo... cada uno está contento con el lugar en que está,

---

47 M. Aguilera, *l. c.*, p. 8.

48 Elisabeth Du Gué Trapier: *El Greco.* Nueva York: The Hispanic Society, 1925, p. 68.

49 H. Kehrer, *l. c.*, p. 59.

50 Elisabeth Du Gué Trapier, *l. c.*, p. 76.

con haber tan grandísima diferencia de gozar a gozar en el cielo, mucho más que acá hay de unos goces espirituales a otros [51].

La impresión misteriosa de este Cielo procede, en *El Greco*, de su empatía con el tipo teresiano de visión onírica que aquélla describe:

Una manera de sueño en la vida que casi siempre me parece estoy soñando lo que veo [52].

La nube que se revuelve curvándose hasta el Cristo y envolviéndole, y que chocó a la señora Du Gué Trapier, corresponde exactamente al concepto teresiano de lo divino: «esta nube de la gran Majestad» [53]. Ver en el Cielo diversas personas con las actitudes correspondientes a sus dignidades, gentes a quien ella conoció muy bien en la tierra, es un suceso normal para la visionaria de Avila:

De los de... la Compañía de Jesús... vilos en el Cielo con banderas blancas en las manos... y así tengo esta Orden en gran veneración [54].

Otras muchas personas vió en el Cielo: a su padre, a su madre [55]; pero siempre colocados según su rango:

De algunos ha sido el Señor servido vea los grados que tienen de gloria, representándoseme en los lugares que se ponen [56].

Los santos de este Cielo no están alabando al Señor con cantos o diciendo a coro aleluyas de la liturgia celeste, sino que están embebidos en su visión con mística y muda mirada, según declara Santa Teresa que le fué revelado:

---

[51] *Vida*, X, *l. c.*, p. 34a.
[52] *Ib.*, *l. c.*, p. 34a.
[53] *Ib.*, XX, p. 72b.
[54] *Ib.*, XXXVIII, p. 176a.
[55] *Ib.*, XXXVIII, p. 172b.
[56] *Ib.*, XXXVIII, p. 180b.

Lo que me parece es que quiere el Señor de todas maneras enga esta alma alguna noticia de lo que pasa en el cielo, y paréceme ı mí, que así como allá sin hablar se entiende (lo que yo nunca supe ierto ser así, hasta que el Señor por su bondad quiso que lo iese, y me lo mostró en un arrobamiento), así es acá que se en-iende Dios y el Alma [57].

El desesperado intento de *El Greco* de expresar la gloria ce-estial forzando el brillo de la luz, alcanza su punto culminante ıquí en «una luz metafísica sin causa sensible aparente». Este in-ento desesperado es típicamente teresiano:

En sólo la diferencia que hay de esta luz que vemos a la que ıllá se representa, siendo todo luz, no hay comparación, porque a claridad del sol parece cosa muy deslustrada. En fin, no alcanza a imaginación, por muy sutil que sea, a pintar ni trazar cómo será sta luz [58].

Después de estos paralelismos la conclusión se impone: los extos teresianos, que bien pudieran haber sido conocidos por *El Greco,* explican satisfactoriamente la disposición del cuadro, la ex-raña expresión de los diferentes grupos de caballeros que asisten l entierro, el concepto particular de la Gloria celeste señalado en ıs *moradas,* silencio y luz. Como la utilización de los textos con-uce más allá de donde han llegado los modernos historiadores el Arte, nos atrevemos a decir que estos textos de Santa Teresa on decisivos en la interpretación de *El entierro del conde de rgaz.*

3. El caballero de la mano en el pecho (1580)

Lo curioso de este cuadro es que los historiadores del Arte se enten provocados por el personaje retratado, tan expresivo que

[57] *Ib.,* XXVII, p. 180b.
[58] *Ib.,* XXXVIII, p. 173a.

parece que nos está hablando, a contar la historia del «piadoso caballero». Este perteneció a las amistades de *El Greco,* pero poco se sabe de su familia. He aquí la interpretación de E. M. Aguilera:

Cuarenta y tantos años, barba y cabellos entintados, ojos melancólicos, ropilla elegante, aquel hidalgo rezaba todas las tardes el rosario en Santo Tomé y paseaba todas las noches hasta la puerta del Cambrón [59].

Santa Teresa ha retratado con su pluma un caballero de su tiempo, D. Francisco de Salcedo, muerto en 1580. Su descripción, que hubiera podido ser usada como boceto para el retrato de *El Greco,* es mucho más viva y penetra en el fondo del carácter del hidalgo tan hondamente que llega a producir en el lector algo así como la idea del prototipo de un santo y elegante Maestro:

Un caballero santo... Es casado, mas de vida tan ejemplar y virtuosa y de tanta oración y caridad que en todo él resplandece su bondad y perfección... Mucho entendimiento... y muy apacible para todo; su conversación no pesada, tan suave y agraciada, junto con ser recta y santa, que da contento grande a los que trata... Lleva toda la vida de perfección que, a lo que parece, sufre su estado... Tiene una mujer tan sierva de Dios... que por ella no se pierde [60].

Santa Teresa comparte con *El Greco,* además del ideal de este tipo de carácter serio, el entusiasmo por la belleza de las manos. El culto por esta belleza de las manos constituye ya uno de los rasgos de *El entierro del conde de Orgaz.* En aquel cuadro la mano del caballero que señala el cadáver ya fué una vez interpretada por Unamuno como una paloma que se remonta, surgiendo

---

[59] E. M. AGUILERA, *l. c.,* p. 91a.

[60] *Vida,* XXIII, *l. c.,* p. 91a.

[d]e un puño de encajes. También *El caballero de la mano en el [p]echo* posee estas bellas manos espiritualizadas, a que otro gran [p]intor, Alberto Durero, tuvo especial devoción. Lo mismo sintió [S]anta Teresa. Ella ve en sus visiones varias veces las manos, sola[m]ente las manos de Nuestro Señor, y su belleza la arrebata:

Quiso el Señor mostrarme solas las manos con tan grandísima [h]ermosura, que no lo podría yo encarecer [61].

De todo ello logramos cierta seguridad para poder decir que [l]os textos teresianos comentan pertinentemente el concepto de *El [G]reco* acerca de la expresividad psicológica de un retrato espiri[t]ualizado y, en particular, de unas manos espiritualizadas.

4. El Expolio (1583)

Los historiadores del Arte que tratan de obtener la esencia de [e]ste cuadro extraordinariamente impresionante, de la Catedral to[le]dana, subrayan lo divino que eclipsa lo humano de aquella para [C]risto la más humillante escena. Doctor y Municio hace hincapié [e]n la fina «estructura somática» de Nuestro Señor en su rostro [(]el cual) irradia «una serenidad tan sublime... [62] y una resigna[ci]ón en su mirada tan llena de infinita esperanza..., y una cate[go]ría definitiva de belleza» [63]. E. M. Aguilera señala el contraste [en]tre Cristo, «el magnífico ejemplo de dignidad», y «la canalla que [m]oviliza a sus pies sus lanzas, sus penachos» [64]. Al. Busuioceanu [añ]ade que los ojos de Cristo, llenos de lágrimas, se vuelven hacia [el] Cielo, mientra que su mano toca su pecho con un gesto ligero,

---

[61] *Ib., l. c.*, p. 91a.

[62] Dotor y Municio, *l. c.*, núms. 2 y 3.

[63] *Ib.*

[64] *Ib.*, núm. 8.

casi melodioso, expresión de plegaria y de dolor, modelo de mística y de verdad realista [65].

En las visiones de Santa Teresa tiene Cristo todas estas cualidades que los historiadores del Arte hallan en el cuadro de *El Greco*. Revelan, en contradicción con otras descripciones contemporáneas de Cristo, el carácter de lo *Numinosum tremendum*. Teresa—como seguidora de Cristo y animada por su ejemplo—se ve a sí misma en otra visión, rodeada y acorralada como su Maestro por una multitud armada, no diferente de la turba de *El Expolio*. Si reunimos estas diferentes visiones, cinco detalles nos ayudan a ver con más claridad y mejor la obra maestra de *El Greco*. Primero de todo, la belleza de Cristo es incomparable y las cualidades señoriales y mayestáticas son inseparables de esta belleza:

De ver a Cristo me quedó impresa su grandísima hermosura. Después que vi la gran hermosura del Señor... todo lo que veo me parece hace asco...

Con mirar vuestra persona se ve luego que es sólo El que merecéis que os llamen Señor. Según la majestad mostráis, no es menester gente de acompañamiento, ni de guarda, para que conozcan que sois Rey [66].

En segundo lugar, la Majestad única, en combinación con la humildad, constituye el más asombroso elemento de esta belleza:

Es imposible dejar de ver que sois gran Emperador en Vos mismo, que espanta mirar esta majestad, mas más espanta, Señor mío, mirar con ella vuestra humildad [67].

En tercer lugar, aprende Santa Teresa de su imitación del Se-

---

[65] AL. BUSUIOCEANU: «Le Greco» en *El Greco. Exposition organisée par la Gazette des Beaux-Arts*. París, 1937, p. 2.

[66] *Vida*, XXXVIII, *l. c.*, pp. 169a-170a.

[67] *Ib.*, XXXVIII, p. 170a.

ñor y, mediante sus místicas gracias, cómo es el misterio de un alma mayestática, encarnada en un cuerpo sufriente, y que renunciar al honor de las cosas externas es la condición previa de la libertad interior triunfante. Asimismo aprende que la Divina Majestad de Aquél Padecedor lo que prefiere es el amor y el ser imitado. Todo esto realmente irradia del cuadro de *El Greco:*

Anda el ánima tan señora, aunque el cuerpo lo siente, y... anda afligida que yo no sé cómo esto puede ser; mas pasa así que entonces parece estar el alma en su reino, y que le trae todo debajo de los pies [68].

¿Queremos seguir sus consejos de Cristo cargado de injurias... y queremos muy entera nuestra honra y crédito? [69].

¿Quién ve al Señor... afligido con persecuciones que no las abrace, y las ame y las desee? [70].

Cuarto: Santa Teresa se ve a sí misma en una de sus visiones puesta en lugar de Cristo, rodeada por una turba que tiene todos los caracteres de la que pintó *El Greco:* la soledad de un alma noble en medio de una brutal multitud, compuesta de tipos viles que la rodean y amenazan con lanzas, espadas, dagas y palos. Y así alza sus ojos al Cielo, a Cristo, como Cristo los elevaba al Padre, el cual detiene a sus enemigos:

Vime estando en oración en un gran campo a solas, en derredor de mí mucha gente de diferentes maneras que me tenían rodeada; todas... tenían armas en las manos para ofenderme: unas, lanzas; otras, espadas; otras, dagas, y otras, estoques muy largos... Alcé los ojos al Cielo y vi a Cristo... que tendía la mano hacia mí... de

---

68 *Ib.*, XXXVI, p. 132a.

69 *Ib.*, XXI, p. 135a.

70 *Ib.*, XXVI, p. 105b.

manera que yo no temía toda la otra gente; ni ellos, aunque querían, me podían hacer daño [71].

Quinto: El cuadro de *El Greco* cautiva al que lo contempla por su calidad de gran lección. Lo mismo dice Santa Teresa. Cualquiera que pondere la dignidad del Cristo inocente y sufridor ante sus jueces amará también el sufrir en su nombre, siguiéndole como el fiel soldado a su capitán:

No me ha venido trabajo que, mirándoos a Vos cuál estuvisteis delante de los jueces, no se me haga bueno de sufrir. Con tan buen amigo presente, con tan buen capitán que se puso en lo primero en el padecer, todo se puede sufrir... Muy muchas veces lo he visto por experiencia [72].

5. Cristo abrazado a la Cruz (1578)

Este cuadro revela aún más la divina dignidad del que sufre, deseoso de sufrir a despecho de los horrores del sufrimiento que se le anticipan en la imaginación. El historiador del arte Cases y Ruiz del Arbol ha captado la esencia de este cuadro al decir:

No camina hacia el Calvario, sino hacia la Gloria...; nos lo dice su semblante con fe de iluminado; nos lo dice su marcha de Majestad Divina [73].

No por vaguedad, pero poniendo el dedo en la llaga, lo dice también la señora Du Gué Trapier: «Es éste el gentil Salvador, a quien Santa Teresa dirigía sus peticiones» [74]. Emiliano M. Aguilera nos da otra impresión, no menos correcta. Para él se trata de una abrumadora inquietud, de una llamada a la obligación amorosa

[71] *Ib.*, XXXIX, p. 185b.

[72] *Ib.*, XXII, p. 85b.

[73] F. Cases y Ruiz del Arbol: *El Greco*. Madrid: Blass, 1935, p. 32.

[74] E. Du Gué Trapier, *l. c.*, p. 81.

de los amantes de Cristo: «Ninguna imagen del Salvador causa la desazón que ésta» [75]. No hay realmente ningún cuadro de Cristo que tenga tal dignidad llena de respeto, ni más próxima al retrato reconstruído de Cristo que existe del Santo Sudario de Turín, desconocido, desde luego, en tiempo de *El Greco.*

Para Santa Teresa, Cristo abrazando la Cruz es la invitación de las invitaciones al alma devota. El devoto tiene que ser caballero como El, el Rey caballeroso, y en sus noches oscuras tomar una resolución: ayudarle a llevar la carga de su Cruz sin vacilaciones, levantados los ojos como los suyos hacia el reino celeste:

Entrar determinados a sólo ayudar a llevar la cruz a Cristo como buenos caballeros que sin sueldo quieren servir a su Rey... Los ojos en el verdadero y perpetuo reino que pretendemos ganar... Es muy gran cosa traer eso siempre delante [76].

Santa Teresa rompió con la idea gótica de un Cristo lloroso y la reemplazó por la de un Cristo que abiertamente acepta sus *trabajos.* Para ella estos trabajos son, justamente, la quintaesencia de la enseñanza místicoascética de un consuelo renunciador y de un padecer amoroso por amor a Cristo. De este modo, el símbolo y la señal de su enseñanza se convirtieron en ese «abrazado con la Cruz»; motivo no bien conocido antes de ella, pero haciéndose típico en la iconografía española después:

Es bien no mostrarnos a procurar consolaciones de espíritu, venga lo que viniere, abrazado con la Cruz, es gran cosa. Desierto quedó este Señor de toda consolación, solo le dejaron en los trabajos...

La verdadera pobreza de espíritu... es no buscar consuelo... en la oración..., sino... en los trabajos por amor de El, que siempre

[75] AGUILERA, *l. c.*, p. 69.

[76] *Vida*, XV, *l. c.*, p. 54a. Pasajes semejantes *Vida*, XI, p. 39a-b; XXVII, p. 109b.

vivió con ellos, y estar en ellos, y en las sequedades quieta [77]. (Realmente quiere decir: no dejar a Cristo caer con la Cruz) [78].

En el cuadro de *El Greco* apenas toca Cristo con sus bellas manos la Cruz; ¿no es más bien una cruz simbólica, y no histórica, exactamente como en la interpretación de Santa Teresa?

6. La Crucifixión (Prado, 1590)

A este cuadro, que contiene algunos elementos estáticos muy acentuados, se le ha supuesto particularmente representativo del arte de *El Greco*. Podremos añadir que su espíritu es también muy teresiano. Más que en otras crucifixiones, muestra aquí Cristo «un rostro patinado de infinitas pesadumbres» [79]. «La Magdalena parece esforzarse desesperadamente en enroscarse como una serpiente en torno a la Santa Cruz», dice Serrullaz [80]. Añade:

Una Magdalena consumida, histérica, de ojos extraviados, abrazada a la Cruz con espasmos en el paroxismo de amor y de contrición y que «muere porque no muere»... En aquella Magdalena y en aquel Angel que en tan inverosímil escorzo de espaldas la ayuda con el pañuelo a enjugar la sangre que mana de los pies de Cristo... está, como en resumen, todo *El Greco* [81].

Permítasenos notar incidentalmente que la cita del «muero porque no muero» de Santa Teresa, no está traída aquí en el sentido que le dió la Santa, y que Cossío citó con mucha más razón el famoso soneto: «No me mueve, mi Dios, para quererte...»

La fascinación que procede de este Crucificado se debe más

---

[77] *Ib.*, XXII, p. 87a.

[78] *Ib.*, XI, p. 39a.

[79] Aguilera, *l. c.*, p. 19.

[80] M. Serrullaz, *l. c.*, p. 19.

[81] M. B. Cossío, *l. c.*, p. 164.

bien a aquellas cualidades que Santa Teresa atribuye al propio Crucificado en sus *Meditaciones*. Abandonado, desnudo, pobre, es un desafío a la riqueza y al bienestar.

Mirando a Cristo en la Cruz tan pobre y desnudo no podía poner a paciencia ser rica. Suplicábale con lágrimas lo ordenase de manera que yo me viese pobre como Él [82].

Santa Magdalena, en este cuadro, representa lo que formuló Santa Teresa de la manera siguiente:

El pensar y escudriñar lo que el Señor pasó por nosotros muévenos a compasión, y es sabroso esta pena y las lágrimas que proceden de aquí [83].

Hubo de tener la Santa gran devoción y simpatía por Santa María Magdalena, y así cuando fué movida, por primera vez, a una onversión radical, hallándose frente al Eccehomo del Convento de a Encarnación de Avila (1555), se recomendó a la Santa arrepenida y la imitó en su amor a Cristo Crucificado:

El corazón me parece que se me partía y arrojéme cabe Él con randísimo derramamiento de lágrimas. Era yo muy devota de la loriosa Magdalena... y encomendábame a esta gloriosa Santa para ue me alcanzase perdón [84].

Y posteriormente subraya algo que podemos ver también en el uadro de *El Greco:* que la tortura de Magdalena se debe a su nor perfecto:

¿Qué debía de pasar... la Magdalena... en quien tan crecido staba este fuego de amor de Dios? [85].

La misma Santa Teresa conoció estos espasmos torturadores e que *El Greco* dotó a las pinturas de la Magdalena y el Angel,

---

82 *Vida*, XXXV, *l. c.*, p. 155b.
83 *Ib.*, XII, p. 41b.
84 *Ib.*, IX, p. 30b.
85 *Ib.*, XXI, p. 82a.

y supo también de aquel dolor mortal que convierte en un leño inanimado a la mujer que padece semejantes dolores y espasmos, idea que *El Greco*, con osada veneración, aplicó a María Magdalena junto a la Cruz:

Toda me parecía estaba descoyuntada, con grandísimo desatino en la cabeza. Toda encogida, hecha un ovillo, porque en esto paró el tormento..., sin poderme menear ni brazo, ni pie, ni mano ni cabeza, más que si estuviera muerta..., el cuerpo peor que muerto, para dar pena verle [86].

Este pasaje es de valor decisivo para la interpretación del cuadro y objeta a las observaciones de Cossío acerca de una supuesta Magdalena «histérica».

La vigorosa simpatía de Santa Teresa alcanza también, desde luego, a San Juan, particularmente dignificado al pie de la Cruz, cuyo papel envidia:

¿Quién será el soberbio y miserable... que no se halle por muy rico y muy bien pagado cuando le consiente el Señor estar al pie de la Cruz con San Juan? [87].

Santa Teresa se ve a sí misma, en sus visiones, en pie junto a la Cruz no sólo en meditación, sino también en mística contemplación:

Estando yo un día oyendo misa, vi a Cristo en la Cruz cuando alzaban la Hostia [88].

La figura más asombrosa de *La Crucifixión* de *El Greco* es María, llamada por Cossío, sin justificación alguna, «una especie de carcomido cadáver» [89]. En realidad, esta María, aun en pie dentro de su pena, aunque enajenada de sí misma, está «toda tur-

---

[86] *Ib.*, VII, pp. 16b y 17a.
[87] *Ib.*, XXII, p. 85a.
[88] *Ib.*, XXXVIII, p. 176a.
[89] Cossío, *l. c.*, p. 164a.

bada y con grandísima aflicción» [90], olvidándose de sí, amorosamente perdida en su Amado y oyendo sólo la voz que le habla de la Redención que realiza su Divino Hijo. Teresa mística podría haber sido el modelo psicológico de esta mística absorción para el pintor:

Ama la voluntad, la memoria... está casi perdida, el entendimiento... está como espantado de lo mucho que entiende [91].

¿Quién sabe si *El Greco* no hubo de explicar con palabras semejantes su imagen tan poco corriente de la Virgen bajo la Cruz, a Pacheco y a los teólogos a quienes preocupó la ortodoxia de su mariología?

La Resurrección (1610)

Esta llamada *Resurrección* (Prado, número 825), a diferencia de otra anterior, muestra la victoria de Cristo sobre el pecado y la confusión, simbólicamente expresados por los soldados caídos y humillados, dispuestos como un contrapunto de la perpendicularidad del Cristo resurrecto. Todo el cuadro está dispuesto en torno a un hermoso «Cristo con banderola blanca, todo pálido, sin negros», surgiendo de un fondo ilimitado [92]. La extraordinaria belleza física del Cristo está presentada por medio de un cuerpo alargado y transfigurado [93]. Este Cristo es *un drapeau de lumière* [94].

Al descubrir Santa Teresa su visión del Cristo resucitado, casi dibuja el cuadro de *El Greco,* acentuando el carácter pictórico de su belleza y majestad, pero alejándose de la idea de que pueda

---

[90] *Vida,* XXXIII, *l. c.,* p. 143a.
[91] *Ib.,* X, p. 336.
[92] H. Kehrer, *l. c.,* p. 90.
[93] Christian Zervos, *l. c.,* p. 9.
[94] *Ib.,* p. 165.

existir un verdadero modelo para ser pintado. Como *El Greco,* interpreta expresivamente la inaudita belleza de un cuerpo glorificado, subraya su blancura y su esplendor, pero añade que es suave esplendor que no deslumbra, y no podemos, en definitiva, decir cómo es:

Un día de San Pablo [95] estando en misa, se me representó toda esta Humanidad sacratísima, como se pinta resucitado, con tanta hermosura y majestad... Cuando otra cosa no hubiese para deleitar la vista en el cielo sino la gran hermosura de los cuerpos glorificados, es grandísima gloria, en especial, ver la Humanidad de Jesucristo, Señor nuestro, aun acá que se muestra Su Majestad conforme lo que puede sufrir nuestra miseria...

Excede a tdo lo que se puede imaginar, aun sola la blancura y resplandor... No es resplandor que deslumbre, sino una blancura suave... Es como ver una agua muy clara que corre sobre cristal y reverbera en ella el sol...; me parecía imagen, no como los dibujos de acá, por muy perfectos que sean, que hartos he visto buenos [96].

Emile Mâle ha llegado a la conclusión de que no solamente *El Greco,* sino todos los pintores del Barroco, prefirieron pintar «visiones» en vez de los sucesos históricos narrados en los Evangelios. Esta idea nos ayuda a comprender el hecho sorprendente de que el tipo ideal de Cristo en *El Greco* sea el Transfigurado y Resucitado, aun allí donde lo pinta en sus pasos terrenos y en las estaciones del Calvario. Sin embargo, todavía es más sorprendente que también Santa Teresa declare que su más frecuente visión sea la de Cristo resucitado, y que incluso cuando se le apareció mostrándole sus llagas, pendiente de la Cruz, agonizando en el huerto

---

[95] 25 de enero de 1558.

[96] *Vida,* XXVIII, *l. c.,* pp. 112b y 114a.

de Getsemaní o con la corona de espinas y abrazado a la Cruz, tenía siempre también el cuerpo glorificado:

Casi siempre se me representaba el Señor así resucitado, sino que me mostraba las llagas, algunas veces en la Cruz y en el Huerto, y con la Corona de Espinas pocas, y llevando la Cruz también algunas veces, *más siempre la carne glorificada*[97].

No cabe duda que Cristo resucitado es el modelo general para las hermosísimas y dignas figuras de Cristo que siempre pintó *El Greco.* No hay duda de que Santa Teresa hizo del Cristo transfigurado el centro de todo. El Cristo que se le ofreció en sus contemplaciones fué el que recomendó para la meditación. Las monjas, que en un estado contemplativo avanzado temían volver a la meditación de la Humanidad de Cristo, resultaban así animadas por las visiones de Santa Teresa a emplear sus mismos dechados esplendorosos. Además, el Cuerpo glorificado de Cristo es lazo de unión entre el cristiano místico y el corriente, quien, no obstante, puede poseerle oculto en el Santísimo Sacramento, como indica Santa Teresa:

¿Quién nos quita estar con Él *después de resucitado,* pues tan cerca le tenemos en el Sacramento, adonde ya está *glorificado?*[98].

Y aun la visión del Cristo glorificado la provee de un argumento frente a aquellos confesores que objetaban a esta visión como procedente del Diablo:

El Demonio toma la forma de carne, mas no puede contrahacerla con la gloria que es de Dios[99].

Como en la *Resurrección* de *El Greco,* la visión de Santa Teresa contiene la idea de un juez severo y triunfante, frente a quien piensa que todas las cosas y todos los espíritus han de llegar

---

97 *Ib.*, XXIX, p. 118a.

98 *Ib.*, XXII, p. 85a.

99 *Ib.*, XXVIII, p. 115a.

a confundirse, así el santo como el pecador. La oración anafórica de Santa Teresa, subrayando el *mysterium tremendum* que irradia del Resucitado Salvador, puede recitarse muy a propósito ante el retablo de *El Greco:*

Cristo vivo..., hombre y Dios; *no como estaba en el Sepulcro, sino como salió de él...*; ¡oh Jesús mío, quién pudiese dar a entender la majestad con que os mostráis!...

Aquí ve la razón que tuvieron los demonios de temer cuando bajasteis al Limbo, y tuvieran de desear otros mil infiernos más bajos para huir de *tan gran majestad...*

Aquí se representa bien que será el Día del Juicio ver esta majestad *de este Rey.*

Aquí es la verdadera humildad que deja en el alma de ver su miseria...

Aquí la confusión y verdadero arrepentimiento de los pecados, que, aun con verle que muestra amor, no sabe adónde meterse [100].

8. Pentecostés (Prado, 1603)

Maurice Barrès, con su fina capacidad para entender a España y a *El Greco,* dice de esta pintura:

Tous ces êtres, apôtres et saintes femmes, qui à bien voir sont des portraits, s'élancent d'un seul et même mouvement, hors de leur condition naturelle, pour rejoindre l'Esprit-Saint qui plane lumineusement [101].

F. Cases y Ruiz del Arbol da algunas precisiones, a continuación de esta cita:

Vemos cómo se espiritualizan. Un hechizo de entusiasmo los punza y transfigura, los heroifica [102].

---

100 *Ib.*, XXXVIII, pp. 114a y 114b.

101 M. Legendre et H. Hartmann, *l. c.*, p. 22.

102 F. Cases y Ruiz del Arbol, *l. c.*, p. 27.

E. Aguilera usa la frase: «Cenáculo de locos» [103]. Zervos señala la extraña composición, verdaderamente místico-simbólica:

Malgré cette absence de rapports de dimension ou d'espace d'entre les figures..., ils communient dans l'illumination [104].

Kehrer acentúa la irradiación del milagro a la escalera, que toma el carácter de un plano en el que se han borrado las gradas, y apunta particularmente a la representación del Espíritu Santo, hecha no por una paloma, sino con una luz transfundida en forma de paloma, cuyos contornos han de ser adivinados [105].

Las implicaciones teresianas de este lienzo son múltiples. Allí está su tipo de arrobamiento, tantas veces descrito; el doble aspecto de la *unio mystica,* sobre que tanto insiste; las llamas del Espíritu invadiendo el alma, y el alma arrebatada hacia el Espíritu. Añádase a esto su definición del éxtasis como un *desatino santo.* Respecto a detalles, permítasenos recapitular los hechos siguientes. Muchos de los arrebatos de la Santa están íntimamente relacionados con la Fiesta de Pentecostés. Su primer arrobamiento místico de Pentecostés ocurrió en el Convento de la Encarnación en 1558. Y ella lo describe como sigue:

Habiendo estado un día mucho en oración y suplicando al Señor me ayudase a contentarle en todo, comencé el himno *Veni Creator,* y estándolo diciendo... Vínome un arrebatamiento tan súbito que casi me sacó de mí, cosa que yo no pude dudar, porque fué muy conocido. Fué la primera vez que el Señor me hizo esta merced de arrobamientos. Entendí estas palabras: «Ya no quiero que tengas conversación con hombres sino con ángeles.» A mí me hizo mucho espanto, porque el movimiento del ánima fué grande, y muy en el espíritu se me dijeron estas palabras, y así

---

103 AGUILERA, *l. c.,* p. 60.
104 CHRISTIAN ZERVOS, *l. c.,* p. 172.
105 H. KEHRER, *l. c.,* p. 91.

me hizo temor, aunque por otra parte gran consuelo, que en quitándoseme el temor que a mi parecer causó la novedad, me quedó...

Desde aquel día yo quedé tan animosa para dejarlo todo por Dios... [106].

Posteriormente describe Santa Teresa uno de sus más violentos raptos, ocurrido la víspera de Pentecostés, en el que le fué concedida la visión del Espíritu Santo. Ella subraya que la Paloma simbólica no tenía alas normales, sino alas hechas de pequeñas y resplandecientes conchas, cuyo agitado aleteo vió y oyó. La Paloma era mayor que las corrientes. Así, en la visión teresiana la atención se centra en la luz que salía de las alas sin plumas de la extraordinaria Paloma, del mismo modo que lo ha señalado Kehrer respecto de *El Greco.* He aquí el texto de Santa Teresa:

Estaba un día, víspera del Espíritu Santo... Parecía que el alma se me quería salir del cuerpo... Estando en esto veo sobre mi cabeza una paloma, bien diferente de las de acá, porque no tenía estas plumas, sino *las alas de unas conchicas que echaban de sí gran resplandor; era grande más que paloma.* Paréceme que oía el ruido que hacía con las alas. Estaría aleando espacio de un avemaría. Ya el alma estaba de tal suerte que, perdiéndose a sí, de sí la perdió de vista [107].

Tales visiones vuelven por largo tiempo a la Santa *embobada y tonta, desatinada y embriagada,* y deseosa de que todo el mundo se torne de aquella manera *loco.* No retrocede ante la calificación de *locos,* que los descreídos aplican a los hombres y mujeres arrebatados que pintó *El Greco:*

Fué grandísima la gloria de este arrobamiento. Quedé lo más de la Pascua tan embobada y tonta que no sabía... cómo cabía en

---

[106] *Vida,* XXIV, *l. c.,* p. 86b.

[107] *Ib.,* XXXVIII, pp. 174b y 175a

mí tan gran favor y merced... [108], como desatinada y embriagada en... amor... [109]. Que estén todos... locos de vuestro amor... [110]; seamos todos locos por amor de quien por nosotros se lo llamaron [111].

Que tales raptos puedan ser equiparados a la locura por los no iniciados, es algo que Santa Teresa dice en cuanto comprueba qué cosa tan insospechada es un alma; es decir, desde que logra «el sueño de las potencias». Al pintar *El Greco* seres místicos, penetrados como locos por el Espíritu Santo, bien pudo seguir las direcciones de la Santa:

Un glorioso desatino, una celestial locura, adonde se aprende la verdadera sabiduría [112].

En toda clase de arrebatos místicos Santa Teresa experimentó múltiples *glosolalias,* aparentemente incoercibles ataques de «locura santa» al modo de los narrados en los Hechos de los Apóstoles:

Háblanse aquí muchas palabras en alabanzas de Dios, sin concierto, si el mismo Señor no las concierta... ¡Oh, válgame Dios, cuál está un alma cuando está así! Tòda ella querría fuesen lenguas para alabar al Señor. Dice mil desatinos santos...; con no ser poeta le acaecía hacer de presto coplas [113].

El arrebato místico que saca el alma del cuerpo, tan palpablemente pintado por *El Greco,* también fué puesto de manifiesto por Santa Teresa:

Fué tan arrebatado mi espíritu que casi me pareció estaba

---

[108] *Ib.,* XXXVIII, p. 175a.

[109] *Ib.,* XVI, p. 58b.

[110] *Ib.,* XVI, p. 59a.

[111] *Ib.,* XVI, p. 59b.

[112] *Ib.,* XVI, p. 58a.

[113] *Ib.,* XVI, p. 59b.

del todo fuera del cuerpo; al menos no se entiende que se vive en él [114].

Pero al mismo tiempo ella sabe de la invasión del alma por la llama de lo Alto:

«Cayó de presto aquélla en ella que la hace toda ardor» [115].

Como dicen muy bien los historiadores del Arte, hablando del cuadro de *El Greco,* María y los Apóstoles están mucho más arrebatados hacia el Espíritu Santo que invadidos por El. La unión es hija del amor y el lenguaje del amor es un grito extático. Esto mismo lo ha dicho exactamente Santa Teresa con cierta insistencia:

El amor es el que habla, y está el alma tan enajenada que no mira la diferencia que haya de ella a Dios. Porque el amor que conoce que la tiene Su Majestad la olvida de sí, y le parece está en Él, y como una cosa propia sin división habla desatinos [116].

Por lo que atañe a esta pintura de Pentecostés, Santa Teresa no solamente hubiera aprobado la manera de ser tratada por *El Greco,* sino también el lenguaje de los críticos modernos. La visión extática puede parecer, y de hecho parece a los no místicos, pura locura, y, en efecto, el místico que intenta explicar estas cosas se ve obligado a usar el lenguaje de la locura:

Y sé que quien hubiere llegado a arrobamientos lo entenderá bien. Si no lo ha probado le parecerá desatino, y ya puede ser; porque querer una como yo hablar en una cosa tal, y dar a entender algo de lo que parece imposible aun haber palabras con que comenzarlo, no es mucho que desatine [117].

---

114 *Ib.,* XXXVIII, p. 176b.

115 *Ib.,* XXIX, p. 121a.

116 *Ib.,* XXXIV, p. 151a.

117 *Ib.,* XVIII, p. 65a.

9. La Asunción (Toledo, 1608)

Mientras que una antigua *Asunción* (de 1577, ahora en el *Chicago Art Institute*) nada tiene que ver con Santa Teresa y igue los modelos tradicionales, la *Asunción* de San Vicente de Toledo es una prueba patente de que *El Greco* pintaba las visiones teresianas. La señora Du Gué Trapier, hablando de este cuadro, dice que es «una llama, en forma de corona, cerniéndose hacia arriba», y que es «el espíritu del misticismo subiendo a los cielos» [118]. Christian Zervos va aún más lejos, y afirma:

L'intensité lyrique de la forme excède ici et de bien loin les imites du réel et de l'accepté... Les formes sont constitutives le la vision surnaturelle [119].

José Camón Aznar me parece decir lo que es decisivo: «Es a criatura que clina hacia su Creador en una triunfal fatalidad de erfección, levantada por la carne y por el espíritu, por consiuiente la mística prototípica, reina de los místicos» [120].

El punto decisivo de la visión teresiana de la Asunción es la rma de rapto y el detalle de que la Reina de los Angeles sea recida con alegría y solemnidad, lo que de hecho es expresado por l *Greco* con sus ángeles jubilosos, tan poco frecuentes en él:

Un día de la Asunción de la Reina de los Angeles y Señora uestra, me quiso el Señor hacer esta merced: que en un arrobaiento se me representó su subida al cielo y la alegría y solemidad con que fué recibida... Fué grandísima la gloria que mi píritu tuvo en ver tanta gloria [121].

---

[118] E. Du Gué Trapier, *l. c.*, pp. 122-123.

[119] Christian Zervos, *l. c.*, p. 187.

[120] J. Camón Aznar, «La Anunciación, la Asunción y la Visitación e El Greco», *Cl* (1950), núm. 1, pp. 43-51; 48.

[121] *Vida*, XXXIX, *l. c.*, p. 187b.

La figura de Nuestra Señora, de acuerdo con Santa Teresa es indeterminada, excepto el rostro y algo resplandeciente y blanc que hay en torno de ella, juntamente con un gran número d ángeles que justifican el dictado de *Regina Angelorum.* Todo ell está en el cuadro de El Greco:

Era grandísima la hermosura que vi en Nuestra Señora, *aun que por figuras no determiné ninguna particular,* sino toda junta l hechura del rostro, *vestida de blanco con grandísimo resplandor..* Parecióme que veía subir al Cielo con mucha multitud de ánge les... la Reina de los Angeles [122].

Esta Asunción es prototipo y réplica de la *subida* del alm mística: «Subida en esta atalaya adonde se ven verdades» [12 Para Santa Teresa la Asunción es el caso ideal en que el rapt —tan rico en sinónimos para ella: arrobamiento, arrebatamiento elevamiento, vuelo, éxtasis [124] — comprende también el cuerpo. en cuanto a lo que ella siente tan a menudo en sus vuelos, est es, que una fuerza empuja su cuerpo desde debajo de los pie también la Virgen Santísima en la *Asunción* de *El Greco* parec impulsada por una fuerza angelical que la impele desde debaj de sus invisibles pies, tan enormemente distantes de su cabeza

Desde debajo de los pies me levantaban fuerzas tan grand que no sé cómo compararlo que era con mucho más ímpetu q estotras cosas de espíritu... [125]. Dios no parece se contenta c llevar... el alma a sí, sino que quiere el cuerpo... El alma sul muy sobre... de todo lo criado y pónele Dios... desierta de tod

---

122 *Ib.,* XXXIII, p. 147b.

123 *Ib.,* XXI, p. 81b.

124 *Ib.,* XX, p. 72b.

125 *Ib.,* XX, p. 73b.

las cosas... [126] (El arrobamiento) me dejaba el cuerpo tan ligero que toda la pesadumbre de él me quitaba [127].

Así, Santa Teresa debe a sus levitaciones, durante el *vuelo del espíritu,* una experiencia casi análoga a la que según la fe católica ocurrió con la Asunción de la Virgen. Esta descripción teresiana, combinada con el motivo de su más antigua Asunción, fué pintada por *El Greco,* quien no dejó de añadir a ello su más gloriosa fantasía en cuanto a formas y composición. Santa Teresa distingue entre *levantamientos* suaves y más vehementes. Lo que dice de los más suaves puede tenerse como escrito para interpretar la *Asunción* de *El Greco:*

Es vuelo suave, es vuelo deleitoso, vuelo sin ruido [128].

10. Jesucristo difunto en brazos del Padre Eterno, o la Trinidad (Prado, 1579)

Este, el último cuadro que vamos a discutir, parece único en su especie, ya que no representa el tipo tradicional que los historiadores del Arte alemanes llaman «Gnadenstuhl», es decir, la Redención como símbolo de la Salvación en el plano de la Santísima Trinidad, sino como de hecho dice el título español: el Cordero Divino y Hostia Santa recibidos por su Padre Celestial. Ángel Doctor y Municio llama la atención muy pertinentemente acerca de los «violentos movimientos del Cuerpo de Cristo», como propios de una víctima en su agonía. El Cuerpo de Cristo en su hermosa transfiguración es, no obstante, como dice Eugenio d'Ors: «hermosamente atlético». El Padre Celestial, respondiendo al sacrificial *suscipe* de la víctima, tiene «la expresión dulce y serena

[126] *Ib.,* XX, p. 74a-b.
[127] *Ib.,* p. 76b.
[128] *Ib.,* XX, p. 78b.

del Padre», y, con su «original tiara», parece menos un Rey que un Gran Sacerdote. Frente a la víctima redentora que acaba de ser recibida en los brazos del Padre, se ve también «la expresión de sufrimiento que denotan las caras de cuantos ángeles aparecen rodeando el Cuerpo de Cristo» [129].

La iconografía trinitaria posterior al Concilio de Trento no introdujo considerables cambios en esta materia, y si hubiese habido alguna variante posible, puede conjeturarse que se refiriese a visiones particulares. Ahora bien, Santa Teresa, en su modo eidético, nos habla de una visión que tuvo después de comulgar, y en la que se le concedió la gracia de saber que no solamente recibía ella misma a Cristo en su Humanidad y Divinidad, al consumir la Hostia, sino que también el Padre, en la Trinidad que invadía su alma, le volvía a recibir en su Humanidad merced al sacrificio de la misa:

Una vez, acabando de comulgar, se me dió a entender cómo este sacratísimo Cuerpo de Cristo le recibe su Padre dentro de nuestra alma... y he visto... cuán agradable le es esta ofrenda de su Hijo, porque se deleita y goza con él, digamos acá en la tierra, porque su Humanidad no está con nosotros en el alma [130].

Esta visión de Santa Teresa debe unirse a otra visión de la Santísima Trinidad que le fué concedido gozar hasta cuatro veces, y en las que llama a la majestad del Hijo *excesiva,* y a la del Padre *grandísima.* La visión, dice, inspira un respeto que purifica y al par atemoriza. Su rasgo peculiar consiste en que está «la Humanidad Sacratísima... metida en los pechos del Padre»:

Vi a la Humanidad Sacratísima con más excesiva gloria que jamás la había visto. Representóseme, por una noticia admirable y clara, estar metida en los pechos del Padre... Esta misma visión

---

129 Dotor y Municio, *l. c.,* núm. 1.
130 *Relaciones espirituales,* LVII, en *Obras, l. c.*

he visto otras veces. Es, a mi parecer, la más subida visión que el Señor me ha hecho merced que vea... Parece que purifica el alma en gran manera... Hace un espanto al alma grande de ver cómo osó ni puede nadie osar ofender una majestad tan grandísima [131].

Dios como Santo Padre, en vez de como Emperador del Universo, puede ser la traducción personal de *El Greco* del superemperador de Santa Teresa cuando ella dice:

«Rey todo poderoso y tan gran Señor que todo lo puede y a todo sujeta» [132].

Los ángeles gloriosos, melancólicos de amor, aparecen en una sexta visión teresiana de la Trinidad, en la que realmente son concebidos igual que los del cuadro de *El Greco*:

Vi abrir los cielos, no una entrada como otras veces he visto. Representóseme el Trono... y encima de él... la Divinidad..., vi muy gran multitud de ángeles; pareciéronme sin comparación con muy mayor hermosura que los que... he visto... Parecían tener inflamamiento... La gloria que entonces en mí sentí no se puede escribir [133].

11. Conclusión

Las comparaciones que acabamos de hacer de los nueve cuadros de *El Greco* con textos teresianos, constituyen el primer apoyo detallado de la tesis de que el arte del cretense fué influído por la gran mística y visionaria de Avila, su contemporánea. Dada la evidente originalidad de *El Greco,* su imitación o utilización de los textos de Santa Teresa tan sólo puede ser una imitación libre, y los propios textos tan sólo una incitación. Pero no me puede caber duda de que el Espíritu visionario de Santa Te-

---

131 *Vida,* XXXVIII, *l. c.,* pp. 176b y 177a.

132 *Ib.,* XXVI, p. 104a.

133 *Ib.,* XXXIX, pp. 186a y 187a.

resa y sus ideas fueron conocidas de *El Greco*. En todo caso, la Santa puede aportar valiosos elementos a la interpretación de los cuadros de *El Greco* en determinados puntos, que han sido totalmente pasados por alto por los modernos historiadores del arte. Resumamos todo lo dicho.

1. *El entierro del conde de Orgaz,* en su disposición bipartita, alcanza la mejor explicación en los textos teresianos que contrastan la vida y la muerte, uniendo al mismo tiempo los muertos con los vivos. Los textos místicos teresianos revelan además la diferencia de los estados contemplativos de los espectadores del entierro. La particular gradación de los Santos en las mansiones celestes se aclara con el concepto teresiano de *morada,* y aquella su visión concreta de personas ya muertas en la Gloria. La visión teresiana del Cielo como nube silenciosa y mística, se acentúa igualmente en el cuadro de *El Greco.*

2. *El caballero de la mano en el pecho,* concebido como el retrato de un piadoso caballero, recibe, de retratos literarios de Santa Teresa, la implicación de un caballero elegante y santo unida a la idea de un devoto humanista. La elegante belleza de una blanca mano espiritualizada persigue a la Santa hasta en sus más divinas visiones.

3. *El Expolio* refleja los conceptos teresianos acerca del Señor en los pasos del Calvario: inmensa belleza, señorial y mayestática grandeza combinadas con humildad; sufrimiento corporal compatible con la libertad triunfante del espíritu; digno padecimiento del dolor escogido por amor; aristocrática tristeza reconfortada en la divinidad entre una turba de hombres vulgares grotescamente armados.

4. *Cristo abrazado a la Cruz* constituye uno de los más notorios modelos de santidad para Santa Teresa. Por lo mismo los textos teresianos revelan el perfecto simbolismo del cuadro de *El*

Greco. Ayudar a Cristo a levantar la Cruz y con Él alzar los ojos al Reino de los cielos, significa en la vida espiritual *quedarse abrazado con la Cruz,* renunciar a los consuelos y aceptar el sacrificio.

5. *La Crucifixión* (Prado), revela los elementos teresianos de un Cristo pobre y desnudo, que es un reproche al rico; de una Magdalena llena de inmensa compasión y perfecto amor, como enseñó Santa Teresa, simbolizada por espasmos que la misma Santa Teresa describió como padecidos por ella misma en su juventud; y de una Virgen concebida místicamente de acuerdo con la contemplación teresiana.

6. *La Resurrección* tiene los acentos específicamente teresianos de la belleza y la albura glorificadas, la ascensión triunfante entre banderas victoriosas y el brillo sobrenatural, como de claras aguas atravesadas por los rayos del sol, todo ello evidenciando que el cuerpo del Cristo Resurrecto fué el cuerpo prototípico escogido como modelo por el pintor y por la Santa para plasmarlo en las otras imágenes más terrenales de Cristo. La rica teología de Santa Teresa acerca de la *Sagrada Humanidad* se hace evidente en el cuadro de *El Greco.*

7. *Pentecostés* representa el *arrobamiento* colectivo como clásicamente lo describió Santa Teresa según su experiencia personal, bajo la especial consideración de la visión de una Paloma sobrenatural, desmesurada y resplandeciente, como de brillantes conchas. Él convierte a los presentes en «lenguas para alabar al Señor en desatinos santos». El doble movimiento, del místico rapto hacia arriba y de la mística invasión del alma por lo divino, representan los dos conceptos fundamentales de la *unio mystica* según Santa Teresa, los cuales combina *El Greco* en su cuadro ingeniosamente, mientras que el texto de los *Hechos de los Apóstoles* solamente habla de la invasión mística del alma, no del rapto.

8. *La Asunción,* de Toledo, es el eco de la visión teresiana

de la Asunción, sin contornos definidos, solemne y jubilosamente recibida y acompañada por ángeles; y está concebida, análogamente, como una suerte de levitación, en la cual Santa Teresa siente el cuerpo impulsado desde debajo de los pies, y la ligereza etérea de ese cuerpo.

9. *Jesucristo difunto en brazos del Padre Eterno,* parece una representación de la única visión que Santa Teresa tuvo del Padre recibiendo al Cordero sacrificado en la Comunión de la Misa, y de la de «la Humanidad sacratísima metida en los pechos del Padre», llamada la más sublime de sus visiones, y que le fué otorgada cuatro veces.

CAPITULO VII

SAN JUAN DE LA CRUZ Y MALON DE CHAIDE

Proximidad y lejanía del misterio

En los veinte años que vengo dedicando especial atención al estudio de la literatura mística española [1], tuve ocasión de conocer la obra, consagrada al misterio, de P. Odo Casel. Desde entonces acá —pues nunca ha dejado de preocuparme la literatura teológica—he meditado reiteradamente sobre las relaciones de coherencia o antítesis que guardan entre sí los conceptos de misterio y mística, mista y místico, así como también sobre la relación que tienen todos estos conceptos con la fe, la teología, el culto y la ascética. Parecíame que los misterios divinos revelados, contenidos en el depósito de la fe, aunque velados a los sentidos, se habían por una parte hecho accesibles a la participación de la comunidad de los fieles en el culto por medio de los *mistas* sacerdotales—*sacramentaliter*—y por otra

[1] Véase mi artículo «Die spanische Mystik und ihre Ausdrucksmöglichkeiten» (*Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* X [1932], 597-628).

se descubrían— *in caligine: fides illustrata donis*—en casos extraordinarios, mediante un carisma y gracia especiales, experimentalmente a cada *místico,* en cuya conciencia cobraban una presencia subyugante y avasalladora. Es una misma realidad sobrenatural—así me lo parecía—: la realidad que posee el pueblo fiel en su oscura y sencilla fe, la realidad que el teólogo trata de fundamentar sirviéndose de la razón, la realidad de que participan el mista en la ordenación institucional-sacramental y en el humilde ministerio para y con la comunidad, pero el místico en la ordenación ascético-carismática, por elección divina, mediante sabrosas y regaladas experiencias. Los escritores místicos, que se hacen cargo de esta realidad, nunca pierden de vista, al describir la vía ascético-mística, el espíritu paralelo del misterio del culto y así podemos muy bien decir de ellos que viven «cerca del misterio»; de aquellos otros en cambio, que, olvidando este estado de cosas, dan de lo santo una interpretación más perifrástica que sustancial—generalmente por medio de representaciones concretas—podemos lógicamente afirmar que viven «lejos del misterio». He aquí por qué proximidad y lejanía del misterio me parecen constituir dos categorías que podemos utilizar para clasificar los escritos ascético-místicos de los españoles. Mas, para no perderme en generalidades y para mostrar encarnada en dos ejemplos concretos esta teoría, voy a elegir dos escritores contemporáneos, del siglo XVI: San Juan de la Cruz (1542-1591) y Malón de Chaide (1530-1589).

Con el símbolo de la subida del monte Carmelo o el de la conversión de la Magdalena, la pecadora, ambos escritores pretenden movilizar las fuerzas todas de sus lectores para el logro del amor radical de Dios. Por ello tratan de aclarar, conforme al pasaje de San Pablo, *Corint.* I, 13, 2, el significado fundamental del amor de Dios. San Juan observa que no es la comprensión racional de los misterios ni siquiera las visiones intelectuales del contemplativo lo que puede engendrar la unión amorosa entre el alma y Dios, sino

que esta unión debe darse en la esfera misma de la realidad por medio del mismo lazo de amor que une al Padre y al Hijo en la Trinidad [2]. Malón de Chaide—lejanía del misterio—glosa el texto paulino como un Abrahán de Santa Clara y añade, oscureciendo con ello el pensamiento, que con todas las lenguas que se hablaban en la torre de Babilonia y con toda la destreza oratoria de Cicerón, Platón y Demóstenes, no pasaría el hombre de ser más que una bacía de barbero sin la virtud teológica del amor—virtud que Malón de Chaide no define ni analiza [3].

El lazo de amor, el santificador pneumático, como amor transformante que es, opera, según San Juan de la Cruz, la transformación del alma enamorada, es decir, que ésta toma parte en la vida del Logos con una participación cada vez mayor—*eius divinitatis esse consortes*—, participación que se realiza en el matrimonio místico de una manera imperfecta, pero que se realizará de manera perfecta en la gloria. Explica y aclara la proximidad del misterio en el sentido de que al alma que ofrenda en holocausto su propia vida, la vida divina la transforma realmente—*modo participationis*—en el Amado, pues el alma, liberada del yo mundano

---

[2] «Así como el amor es unión del Padre y del Hijo, así lo es del alma con Dios. Y de aquí es que aunque un alma tenga altísimas noticias de Dios y contemplación y conociere todos los misterios, si no tiene amor, no hace nada al caso, como dice San Pablo, para unirse con Dios.» (*Cántico espiritual*, canción XIII, párrafo 11. *Obras de San Juan de la Cruz*, edic. de los R. P. Bernardo de la Virgen del Carmen y Silverio de Santa Teresa, Buenos Aires [Poblet 1942], vol. II, 97-98).

[3] «Dice San Pablo... que si yo tuviese más suelta lengua que los ángeles del cielo y entendiese cuantos lenguajes se hablaron en la torre de Babilonia, y fuese más mi facundia y destreza en el hablarlos que la de Tulio en latín y Platón y Demóstenes en griego: si con esto me falta el amor, seré un bacín de barbero» (Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena* [Madrid, Clásicos castellanos 1930], vol. I, 98).

y transformada por el Espíritu y llena de El, vive de hecho la vida de Dios y la vive como vida propia suya, pues la vida divina se le ha dado como una nueva vida [4]. Malón de Chaide toma sus analogías no de arriba, es decir, del mundo sacramental, sino de abajo, es decir, del mundo del amor mundano y desvaloriza, por así decir, la realidad mística por él aludida (*El amante se transforma en el amado*), al echar mano del lenguaje metafórico del amor profano, que, con los términos cariñosos *vida* y *alma,* dados a la persona amada, no tiene sino una idea vaga acerca de esta realidad [5].

En la exégesis de los textos bíblicos, San Juan de la Cruz aparece siempre como el «homileta» que se ciñe al texto, lo profundiza, desentraña y agota; mientras que Malón de Chaide se con-

---

4 «¡Oh noche que juntaste
Amado con Amada,
Amada en el Amado transformada!» (*Poesías,* l. cit., II, 501).

«En la transformación de amor el uno da posesión de sí al otro, y cada uno se deja y trueca por el otro: y así cada uno vive en el otro, y el uno es el otro y entrambos son uno por transformación de amor. Esto es lo que quiso dar a entender San Pablo cuando dijo: Vivo autem, jam non ego; vivit vero in me Christus...

De manera que, según esta semejanza de transformación, podemos decir que su vida y la vida de Cristo toda era una vida por unión de amor, lo cual se hará perfectamente en el cielo en divina vida en todos los que merecieron verse en Dios; porque transformados en Dios, vivirán vida de Dios y no vida suya, aunque sí vida suya, porque la vida de Dios será vida suya... Lo cual en esta vida... puede ser, como lo era en San Pablo, no empero perfecta y acabadamente, aunque llegue el alma a la transformación... en matrimonio espiritual» (*Cántico espiritual,* canción XII, párrafos 7-8, l. cit., II, 88).

5 «El amante se transforma en el amado... Y para esto es de saber, que un estilo de hablar que tienen los mundanos en sus profanos amores de llamar vida y alma a la persona que aman, es tomado y se funda en una verdad averiguada, aunque aplicada a mal uso» (*Conversión de la Magdalena,* l. cit., I, 103).

vierte en un «predicador» fantástico, más aún, grotesco, que violenta, malentiende y descoyunta el lenguaje bíblico. Ambos escritores comentan el pasaje del *Cantar de los Cantares*, 5, 2: *Ego dormio et cor meum vigilat.* San Juan de la Cruz interpreta *cor* como el centro del alma unido a Dios, que en los éxtasis, mientras las otras potencias del alma (*ego*) están dormidas, *él solo* vive experimentando a Dios de modo sobrenatural gracias a la sabiduría infusa, que es un don del Espíritu Santo, y sin que sepa explicar de qué modo se dió aquella divina experiencia [6]. En cambio, Malón de Chaide ve en *ego* el alma y en *cor* el corazón (Jesús), símbolo del amante místico. Para dar más encanto y color a la situación, Malón de Chaide no repara en acudir a una comparación típica; y así nos presenta el alma como una dama española, cuyo pretendiente es el Salvador, y nos describe a Este rondándole la casa noche y día y espiando, arrimado a una esquina, por ver si puede verla asomarse al mirador o abrir una ventana o ogra, cuando menos, vislumbrar un rayo de luz a través de algún esquicio; pero ella entre tanto está dormida y completamente despreocupada de El; y cuando, finalmente, despierta a los acordes de la música que le da, exclama: «Yo me estoy durmiendo a sueño suelto, mientras mi corazón, El, a quien quiero más que a mi vida, está velando en la calle» [7].

---

[6] «Se queda el alma como ignorante de todas las cosas, porque solamente sabe a Dios sin saber cómo... Por eso la Esposa, que era sabia, también en los Cantares se respondió ella a sí misma en esta duda, diciendo: Ego dormio et cor meum vigilat. Como si dijera: Aunque duermo yo según lo que soy naturalmente, cesando de obrar, mi corazón vela, sobrenaturalmente elevado en noticia sobrenatural» (*Subida del Monte Carmelo,* libro II, capítulo 14, párrafo 2, l. cit., I, 141-142).

[7] «Muchas veces acontece que el que ama y sirve una doncella, con quien pretende casarse, le rúa (= le pasea) de día la calle, róndasela de noche y aguarda arrimado a una esquina si verá abrir alguna ventana o

Más significativa es todavía la interpretación que ambos escritores hacen de otro pasaje del Antiguo Testamento. Se trata del siguiente pasaje de Ecequiel, 16, 8: «*Et transivi per te, et vidi te, et ecce tempus amantium et expandi amictum meum super te et operui ignominiam tuam*». Esta vez el «homileta» San Juan de la Cruz se eleva de místico largovidente a teólogo y liturgista, pues establece un paralelo entre el desposorio místico, en que la gracia viste de ricos presentes la desnudez del alma, y el sacrificio de la Cruz, en el que Cristo cubre los pecados de la humanidad, y el sacramento del bautismo, que borra el pecado original [8]. El «predicador» Malón de Chaide, por el contrario, desciende de ascético a moralista y de moralista a simple virtuoso de la palabra, pues cree que del citado pasaje de Ecequiel deriva el proverbio castellano «ruin la madre, ruin la hija y ruin la manta que las cobija» y que ello es la pura verdad, como lo prueban las in-

---

por algún resquicio descubrirá luz, o si acaso su dama se asoma a parte donde la pueda ver o hablar: y a esa sazón acaecerá que ella, aunque le quiera mucho, esté durmiendo con todo el descuido del mundo. Si acaso él le da música o hace algún ruido, por donde ella despierte, en conociéndole, pues tanto le ama, ¿quién duda que no dirá: yo estoy durmiendo a sueño suelto, y mi corazón y el que amo más que a la vida está desvelado y en la calle?» (*Conversión de la Magdalena,* l. cit., I, 105).

[8] «Este desposorio que se hizo en la cruz... es desposorio que se hizo de una vez, dando Dios al alma la primera gracia, lo cual se hace en el bautismo con toda alma; mas esto (el desposorio místico) es por vía de perfección, que no se hace sino muy poco a poco por sus términos, que aunque es todo uno, la diferencia es que uno se hace al paso del alma, y así va poco a poco; y el otro al paso de Dios, y así hácese de una vez... Este de que vamos tratando es el que da a entender por Ezequiel Dios, hablando con el alma en esta manera: ...Y pasé por ti y miréte y vi que tu tiempo era tiempo de amantes y tendí sobre ti mi manto y cubrí tu ignominia» (*Cántico espiritual,* canción XXIII, párrafo 6, l. cit., II, 167).

fidelidades matrimoniales de las mujeres en la España de Felipe II. De aquí arranca un apóstrofe a este vicio, apóstrofe repartido en diez miembros, de los que el último empalma con la descripción de las consecuencias catastróficas que el vicio de la impureza acarreó a Hércules, Sansón, Aníbal y Marco Antonio, todo ello en artísticos y traspuestos períodos, pero sin auténtica emoción [9].

Bien claro se ve aquí cómo San Juan de la Cruz introduce al lector hasta lo más íntimo del templo, al paso que Malón de Chaide lo saca de él para llevarle a la feria y plaza públicas. Pudiera uno preguntarse aquí si no se dan quizá casos inversos, en que Malón de Chaide está más cerca y San Juan de la Cruz más lejos del misterio; por ejemplo, en las interpretaciones que quedan aquende la esfera mística. Pero, de que no se da este caso, nos convenceremos inmediatamente, con sólo analizar la interpretación que dan ambos autores como exegetas puramente ascéticos del paso de San Juan 4, 34: *Meus cibus est, ut faciam voluntatem patris mei.* También la interpretación que hace San Juan de la

---

[9] «Ya se puede decir con verdad aquel proverbio castellano que nació de Ezequiel: Ruin la madre, ruin la hija y ruin la manta que las cobija. Bien parecen el día de hoy hijas de tales madres que dan cantonada (= burla a la vuelta de la esquina) a sus maridos... ¡Oh vicio que estragas las virtudes del alma, vicio que escureces el entendimiento,

estragas la voluntad,
entorpeces los sentidos,
consumes lo más fresco de la vida,
enturbias la razón,
corrompes la naturaleza,
embruteces el alma,
derruecas al fuerte,
tornas necio al más sabio!

Tú hiciste hilar a Hércules, moler a Sansón, huir a Aníbal, a Marco Antonio ser vencido...» (*Conversión de la Magdalena,* l. cit., I, 185-186).

Cruz de ese pasaje es sustancial y la esencia de su alta ascétic carmelitana la deriva de este texto, que interpreta en el sentid de que debemos huir de cualquier clase de goce que no vay unido exclusivamente a la gloria de Dios [10]. Malón de Chaide pon la interpretación del aludido texto en boca de la Magdalena, quie como personificación de una *anima mystica* realiza varias volte retas silogísticas sobre el teatro barroco de la antigua España Cuando el Señor, así se expresa la Magdalena, encuentra qu alguien cumple la voluntad de su Padre, es como si encontras una golosina. También ella quiere cumplir aquella voluntad, con virtiéndose; de esa manera, también ella será una golosina par el Señor; por ello se dispone a llegar al banquete, que se celebr en casa del fariseo, antes de que se hayan levantado los manteles no sea que le llegue demasiado tarde al Señor este plato exquisito [11]

De estos últimos ejemplos se deduce con toda evidencia que l proximidad del misterio significa también proximidad del símbol en el lenguaje, es decir, descubrimiento de la realidad rastreand

---

[10] «El que de veras se quisiere ejercitar..., cualquiera gusto que s le ofreciere a los sentidos, como no sea puramente para honra y glori de Dios, renúncielo y quédese vacío de él por amor de Jesucristo, el cua en esta vida no tuvo otro gusto ni le quiso, que hacer la voluntad d su Padre, lo cual llamaba él su comida y su manjar. Pongo ejemplo. Si s le ofreciere gusto de oír cosas que no importen para el servicio y honr de Dios, ni lo quiera gustar, ni las quiera oír» (*Subida del monte Car melo,* libro I, capítulo 13, párrafo 14, l. cit., I, 65).

[11] «Tiene aquel mi Amado a quien yo voy otra más sabrosa comid que la que le da el fariseo, que es hacer la voluntad de su Padre. El l dice así: ...Mi manjar es hacer la voluntad de mi Padre. La voluntad d su Padre, dice él mismo que es no perder nada de lo que su Padre l envía; luego no me querrá perder. Pues si soy manjar suyo ¿a qué tiemp puedo yo ir mejor que cuando está comiendo? Quiero llegar antes q se levante de la mesa; que tarde llega el plato cuando son levantados l manteles» (*Conversión de la Magdalena,* l. cit., II, 131).

a enjundia de una metáfora, y que, en cambio, la lejanía del misterio implica asimismo lejanía del símbolo en el lenguaje, es decir, alegoría, escamoteamiento de la realidad en un juego metafórico y verbalista. Los símbolos interesan al teólogo, que penetra gracias a ellos hasta la medula de los problemas; la alegorización, en cambio, interesa al devoto antiintelectualista, pues por medio de ella se siente estimulado a la piedad. Tomo como ejemplo la descripción que hacen de la sequedad espiritual San Juan de la Cruz en un lenguaje sencillo, directo, simbólico y Malón de Chaide en su lenguaje pretencioso, fantástico, alegórico.

San Juan de la Cruz: «Y cuando más claro, a su parecer, les luce el sol de los divinos favores..., he aquí que repentinamente no saben dar un paso en el meditar, como antes solían... No sólo no hallan jugo y gusto en las cosas espirituales y buenos ejercicios, en que solían ellos hallar sus deleites y gustos, mas en lugar de esto, hallan, por el contrario, sinsabor y amargura en las dichas cosas; porque... sintiéndolos ya Dios aquí algo crecidillos, para que se fortalezcan y salgan de mantillas, los desarrima del dulce pecho y alejándolos de sus brazos, los muestra a andar por sus pies; en lo cual sienten ellos gran novedad, porque se les ha vuelto todo al revés» [12].

Mientras San Juan de la Cruz, con el símbolo rotundo y exacto del niño de pecho mimado (por la gracia de la oración), que en la etapa más avanzada de la sequedad espiritual tiene que aprender a andar por su propio pie, describe de manera inequívoca y precisa la primera noche oscura de los sentidos, Malón de Chaide, con su analogía y su alegoría naturalistas nos describe al cristiano hambriento de consuelos, que ha perdido el gusto por la religiosidad emocional: «Otro tiempo me eran tan dulces las cosas de

[12] San Juan de la Cruz, *Noche escura del alma* (Libro I, capítulo VIII, párrafo 3, l. cit., 433).

Dios, hallaba tanto gusto en ellas que, cuando oía hablar una pa
labra de Dios, luego tenía los ojos llenos de lágrimas, el corazó
tan tierno, confesaba a tercero día, comulgaba cada fiesta, co
tantos suspiros, tantas lágrimas, tanta terneza...» [13]. Ahora se en
cuentra enfermo y en un tono alegórico se queja de su dolencia a
médico: «Señor, ¿qué será esto?, que los días pasados comía d
tan buena gana que todo me sabía bien, en todo hallaba gusto; u
tasajo de carne que me dieran me parecía faisán; la cebolla, la mig
y un pedazo de pan seco me sabía como azúcar; andaba gordo, colo
rado, contento; agora, señor, no hay comer; en ponerme el plat
delante, se me alborota el estómago; la perdiz me parece estop
en la boca. Y más, señor, que solía yo correr y caminar a pie
cazar tres días sin cansarme; subía una cuesta como si pasear
por mi sala; jugaba a la pelota seis horas sin pesadumbre. Agora n
tengo fuerzas para nada; a dos pasos he menester sentarme; co
tantico exercicio no valgo un maravedí; parece que me han deja
rretado; cada pie me pesa un quintal; si me siento, no me querrí
levantar; los brazos se me caen, que no puedo hacer nada con ello
Dígame, señor doctor, ¿qué puede ser esto?» [14].

Cuando encontramos «divertidos» a los escritores espirituale
es porque están lejos del misterio. Retórica alegórica frente a su
tancia simbólica son, en definitiva, términos equivalentes a i
comprensión o comprensión de un problema.

Uno de los temas nucleares de los escritos de San Juan de
Cruz es el problema de la noche oscura del espíritu, que el san
resuelve con tanta profundidad como sencillez. La luz brillante
la divinidad causa dolor al alma, porque el alma, debido a su fal
de preparación, a su carencia de limpieza mística, a su *non-corre
pondance,* como dirán más tarde los franceses, no es capaz de r

[13] *La Conversión de la Magdalena*, l. cit., II, 157.
[14] *Ib.*, II, 145.

sistir el embestimiento de aquella luz. Por esto, la luz divina deslumbra al alma; y al alma deslumbrada, es decir, temporalmente ciega, aquella luz por fuerza le ha de parecer oscuridad y noche, en vez de claridad [15]. Malón de Chaide rodea esta clara situación con nuevas analogías y explicaciones, que nos alejan del símbolo. Como el retumbar del trueno o el estampido de una pieza de artillería ensordecen al hombre débil, así le deslumbra y ofusca el resplandor del sol y mucho más todavía la luz divina. Y seguidamente inserta Malón de Chaide esta desconcertante consecuencia: por ello hemos de renunciar a investigar aquellas verdades que pueden ensordecernos, deslumbrarnos y vencernos; por ejemplo, el problema de la predestinación [16].

Los autores que viven inmersos en el misterio no desdeñan, sin que esto suponga renuncia a la simbolización, utilizar también analogías gráficas y aun alegóricas, para por medio de ellas esclarecer una situación psicológica o moral de la vida del espíritu. Y así San

[15] «Pero veamos ahora cuál sea la causa por qué siendo esta luz de contemplación tan suave y amigable para el alma, que no hay más que desear... le cause con su embestimiento a estos principios tan penosos y esquivos efectos como aquí habemos dicho; la causa de esto es que no hay de parte de la contemplación y infusión divina cosa que de suyo pueda dar pena... Sino que la causa es la flaqueza o imperfección que entonces tiene el alma, y disposiciones que en sí tiene contrarias para recibirlos. En los cuales embistiendo la dicha lumbre divina, ha de padecer el alma» (*Noche oscura,* libro II, capítulo IX, párrafos 10-11, l. cit., I, 499).

[16] «Si el objeto es fuerte, daña la potencia del sentido, como lo suele hacer el estruendo y furia de la artillería y los poderosos truenos que dan a un hombre sordo; también el sol deslumbra y daña la vista con la vehemencia de su resplandor. Así lo hace la gran luz divina que enciega los ojos de nuestro entendimiento con la pujanza de sus rayos; por eso dice el sabio que no escudriñemos las cosas más fuertes que nosotros» (*Conversión de la Magdalena,* l. cit., II, 20).

Juan de la Cruz compara el alma en su purgatorio terrenal de la segunda noche oscura al que yace encarcelado en sombría mazmorra, atado de pies y manos, sin la más pequeña libertad de movimientos y sin ninguna esperanza de alivio en tanto dure aquel período de purgación [17]. Más hubiera podido añadir el santo, con sólo recordar su propio encarcelamiento en Toledo; pero no lo hace. Los autores que viven lejos del misterio no saben irse a la mano en esto de inventar y presentar con todo lujo de detalles tales analogías, para suplir por medio de la fantasía lo que les falta de conocimiento exacto de la realidad y de experiencia. Tienen, por eso mismo, su significación pedagógica para determinadas categorías de la vida espiritual. A estos escritores pertenece por entero Malón de Chaide. Cuando pinta el estado del alma a la que Dios tiene aparentemente abandonada, lo compara a la situación de un hombre que ha caído en profundo pozo. Al recobrarse allí del desvanecimiento ocasionado por el golpe de la caída, descubre que han cerrado la boca del pozo con una peña; no sabe el tal dónde se encuentra; palpa las paredes en un vano intento de salir; grita enloquecido de rabia; se muerde y come las manos, como los que han sido enterrados vivos y, en fin, está a punto de desesperarse [18].

[17] «Puede el alma tan poco en este puesto como el que tienen aprisionado en una oscura mazmorra atado de pies y manos, sin poderse mover ni ver ni sentir algún favor de arriba... hasta que aquí se humille, ablande y purifique el espíritu» (*Noche oscura,* libro II, capítulo VII párrafo 3, l. cit., I, 484).

[18] «¡Qué tristísima cosa sería que, habiendo caído un pobre hombre en un pozo de diez estados de hondo, antes que tornase en sí del golpe de la caída, le cerrasen con una peña la boca del pozo, y cuando tornas en su acuerdo y se viese en aquella oscuridad, sin ver luz ni señal d ella, y sin saber en qué lugar está, y que tentase las paredes y no hallas puerta por do salir, y diese voces y nadie le oyese!; decidme, ¿qué sentirí ese hombre miserable? ¿No se ahogaría de rabia y de congoja de vers

Hay que reconocer, naturalmente, el derecho de Malón de Chaide a utilizar el latiguillo y el reclamo. Si, prescindiendo de las exageraciones perifrásticas y retóricas de su estilo literario, lo comparamos como tipo de piedad con el de San Juan de la Cruz, la impresión que nos gana es la de que el tipo de San Juan posee rasgos cuantitativamente menos atractivos que el tipo de Malón de Chaide. Y, siguiendo con la analogía del misterio del culto, no ha de olvidarse que en la liturgia el devoto meditador y poco imaginativo gusta siempre de envolverse en la magnificencia de las formas externas, mientras que el místico del tipo de San Juan de la Cruz huye a la fría quietud de una cartuja interior, donde música y forma, imágenes y voces, colores y sonidos huelgan ya, para dejar paso a la esperada *música callada.* Desde un punto de vista histórico-cultural, San Juan de la Cruz representa, a pesar de su piedad «subjetiva», el tipo antiguo meditativo de la vida espiritual; su coetáneo, Malón de Chaide, el nuevo tipo imaginativo [19]. Uno encarna el tipo cristiano de las catacumbas y del desierto; el otro el tipo cristiano del gótico tardío y del barroco.

Por lo demás, no estará de más indicar también que los amigos de la doctrina del misterio se sentirán en general inclinados, conforme a su orientación, a subordinar cualquier forma de mística individual al éxtasis, que nada tiene de común con el espíritu

---

sepultado en vida? ¿No leemos de algunos que, teniéndolos por muertos, los han enterrado vivos en carneros (= sepultura común), y después, vueltos del parosismo, como no han podido salir y se han hallado sepultados en seguida los han hallado a cabo de días comidas las manos de rabia y de gran dolor?» (*Conversión de la Magdalena,* l. cit., II, 78).

[19] Escrito este artículo, veo que se encuentra también una distinción semejante (San Juan de la Cruz «antiguo», Santa Teresa «nueva») en ALOIS MAGER, *Mystik als seelische Wirklichkeit* (Graz, 1946), 397. Cf. también: Dom ROGER HUDLESTON (editor), *The spiritual letters of Dom John Chapman OSB, fourth Abbot of Downside* (Nueva York, 1935), 268 sig.

del misterio del culto ni con las otras formas de piedad. Frente a esto hay que subrayar que el concepto de éxtasis del pensador, la *sobria ebrietas* como se la llama, aplicado más tarde al espíritu de la mística cultual, deriva primero de la mística individual de Filón[20] y, liberado de las implicaciones gnósticas, responde exactamente al espíritu que informa la mística de San Juan de la Cruz. En cambio, la mística de Malón de Chaide, que, vista desde un ángulo literario, no es mística de pensador sino de imaginativo, carece de ese espíritu; no pertenece a la categoría de lo «apolíneo», sino que es «dionisíaca».

Habría que dar la denominación de apolíneo al asceta que separa de la oración el ejercicio ascético, y la de dionisíaco al que une estrechamente ascesis y oración. Según Bremond, la oración de San Juan de la Cruz sería «une promenade en barque»; la de Malon de Chaide «une heure de gymnastique suédoise». Teniendo bien presente todo esto, pasemos a nuestro último ejemplo.

El escritor carmelita, nacido en Castilla, aunque influído por la *devotio* de los dominicos y agustinos del Norte, Taulero y Ruysbroeck, posee por afinidad electiva el antiguo espíritu benedictino de la *sobria ebrietas*. El escritor agustino, nacido en el Norte de España, en Navarra precisamente, es a su manera partidario de una *ebrietas non sobria,* tal como aparece en San Ignacio y en sus discípulos y también en Santa Teresa. El camino ascético-místico de las dos direcciones representadas por San Juan de la Cruz y Malón de Chaide parece bifurcarse en el punto en que se trata de anular lo antes posible la *imaginatio* activa en la meditación del asceta, o de desarrollarla hasta el límite máximo con la ayuda de todos los medios de la fantasía creadora, con el fin de preparar así para la gracia todas las fuerzas religiosas de capacidad

---

20 Hans Lewy, *Sobria ebrietas. Untersuchungen zur Geschichte der antiken Mystik* (Giessen, 1929).

de sufrimiento, de sacrificio y de amor. La anulación de la *imaginatio* en San Juan de la Cruz tiene en sí algo de silencio sagrado, de la austera unisonancia de un trozo de música gregoriana y de la callada oscuridad de una catedral medieval; la potenciación de la *imaginatio* en Malón de Chaide se asemeja al canto jubiloso de una romería, a las misas polifónicas, a la cascada de luz que penetra a raudales en las iglesias jesuítas del siglo XVII y a la sinfonía de colores que recubre las nuevas y amplias paredes y bóvedas con escenas de la pasión de Cristo, del martirio de sus santos en la tierra y de la gloria del Redentor y de los suyos en el cielo. Respecto a nuestros dos autores, debemos confrontar ciertamente aquí la práctica de Malón de Chaide con la teoría de San Juan de la Cruz; pues donde se suprime la imaginación, cesa la representación humana como tal, ya que se espera la representación de Dios. Esto se deduce con toda claridad del lenguaje de San Juan de la Cruz y de su ideal de una mística *«sin algún medio..., ni modos ni maneras»* [21].

Así San Juan de la Cruz recalca que hay *imágenes* cuando el alma en la meditación se representa a Cristo clavado en la Cruz o atado a la columna de los azotes o en cualquier otro paso de su pasión, o se imagina a Dios sentado en su trono o se figura la gloria como una luz resplandeciente. Todas estas imaginaciones, dice el santo, al igual que las representaciones sensibles, no guardan la debida proporción para llegar por ellas a la unión inmediata con Dios. Por ello, deben suprimirse. Porque el que se aferra a estos medios remotos, o sea el que se queda estacionado, por decirlo así, en los primeros y más bajos escalones de la escalera místico-ascética, no puede lógicamente alcanzar los escalones más altos y el término de la escalera. Y ésa es la razón de que, a pesar de

---

[21] *Cántico espiritual,* canción XXII, párrafo 7, l. cit., II, 164, y *Subida del Monte Carmelo,* libro II, capítulo IV, párrafo 5, l. cit., I, 85.

la sequedad de espíritu, haya que abandonar en un momento determinado la meditación de la fantasía y esperar con atención y amorosamente en Dios [22].

Por lo que atañe a Malón de Chaide en oposición a San Juan de la Cruz, ni podemos aceptar que se trata de un escritor para edificación del pueblo, interpretación contra la que se levanta su gran aparato clásico, ni puede tampoco demostrarse que tuviera experiencias místicas personales. Hay, pues, que encasillarle entre aquellos escritores por quienes afirma San Juan de la Cruz, en el pasaje poco ha citado, que hay muchas personas espirituales que no acaban de liberarse de los modos palpables [23]. Si bien Malón de Chaide, medido con este rasero, aparece fuera del misterio, con todo, el historiador de la literatura debe al menos reconocerle algunos méritos. Con su tema típicamente imaginativo de la conversión de la Magdalena y con su extraordinario dominio de la palabra llega sin embargo a hablar el lenguaje de la liturgia; claro que nada más que el lenguaje. Escribe, por ejemplo: «Cristo da este "Ecce mulier" al Padre para su regalo... ¡Dulce bien nuestro que te

---

[22] «La meditación... es acto discursivo por medio de imágenes, formas y figuras fabricadas e imaginadas por los sentidos, así como imaginar a Cristo crucificado o en la columna o en otro paso; o a Dios con grande majestad en su trono, o considerar y imaginar la gloria como una hermosísima luz... Todas las cuales imaginaciones se han de venir a vaciar del alma, quedándose a oscuras... para llegar a la divina unión; por cuanto no pueden tener alguna proporción de próximo medio con Dios tan poco como las corporales que sirven de objecto a los cinco sentidos exteriores... Sirven de medios remotos para unirse con Dios; pero... así como los grados de la escalera no tienen que ver con el término y estancia de la subida... Que aprendan a estarse con atención y advertencia amorosa en Dios» (*Subida del Monte Carmelo,* libro II, capítulo XII, párrafos 3-8, l. cit., I, 125-130).

[23] «Yerran... muchos espirituales los cuales... no acaban ni... se atreven a desasirse de aquellos modos palpables» (*Ib.*, párrafo 6, 128).

pones en competencia de una pecadora porque tu amor te fuerza y tu Padre te lo manda! Mirad, hombres, el gran amor de vuestro Dios que dice...: tomad mi Hijo y dadme una pecadora» [24].

Pero se rompen todas las compuertas de la más arrebatada fantasía cuando Malón de Chaide, a pesar de tales intercalamientos en lenguaje litúrgico, se pregunta ahora cómo debe la Magdalena acercarse al Señor: «Enrizad ese cabello, apretadlo con un rico prendedero de oro, enlazadlo con perlas orientales, poneos unos zarcillos con dos finas esmeraldas, un collar de oro de galanos esmaltes, y más, seis vueltas de cadenilla sobre los hombros, de quien cuelgue un águila de soberano artificio, con un resplandeciente diamante en las uñas que caiga sobre el pecho; una saya de raso estampado... y una poma de ámbar gris... Poneos más anillos que dedos; haceos de dijes una tablilla de platero, que así se componen las damas de nuestro tiempo para salir a oír misa con más colores en el rostro que el arco del cielo, a adorar el escupido, azotado, desnudo, coronado de espinas y enclavado en una cruz, Jesucristo, único Hijo de Dios.

...Entrad por esas iglesias y... veréis a una parte pintado un San Lorenzo, atado, tendido sobre unas parrillas, y que debajo salen unas llamas que le ciñen el cuerpo; las ascuas parecen vivas, las llamas cárdenas, que parece que aun de verlas pintadas ponen miedo; los verdugos con unas horcas de hierro que las atizan, otro soplando, con unos fuelles...; se entreabren las entrañas y anda la llama devastando y buscando los senos de aquel pecho, jamás rendido... Veréis en otro tablero pintado un San Bartolomé desnudo, atado, tendido sobre una mesa y que le están desollando vivo. A otro lado un San Esteban que apedrean; tópanse las piedras en el camino, el rostro sangriento, la cabeza abierta, que mueve a

[24] *Conversión de la Magdalena,* Parte primera, capítulo XII, l. cit., I, 277.

compasión a quien lo mira... Veréis en otra parte un San Pedro colgado de una cruz, un Bautista descabezado... y por remate en alto un Cristo en una cruz, desnudo, hecho un piélago de sangre, abierto el cuerpo a azotes, el rostro hinchado, los ojos quebrados, la boga denegrida, las entrañas alanceadas...

No cura la Magdalena de otro adorno... sino de sólo el del alma; con ese va, abrasada y hecha un horno de amor» [25].

Frente a este texto, nuestra mirada se dirige espontáneamente no ya hacia el pasado, hacia Suso, Taulero y Ruysbroeck, sino hacia el futuro, hacia María de Agreda, Santa Margarita María Alacoque y las visiones de Catalina Emmerich, a las que dió forma literaria Brentano. Nos alejamos, literariamente hablando, de la mística austera, varonil, de claros perfiles, para acercarnos al visionarismo melifluo, femenil, pintoresco. Si pensamos que las obras capitales de San Juan de la Cruz se escribieron entre 1570 y 1584, permaneciendo inéditas, mientras que la primera edición de la *Magdalena* vió la luz pública en el año 1592, comprobamos cómo en un típico momento crucial de la literatura espiritual se hunde en España el Renacimiento, todo discurso y razón, y hace su aparición el Barroco, todo ímpetu y fantasía. Quiero hacer la aclaración de que las categorías elegidas, proximidad y lejanía del misterio, no coinciden necesariamente la primera con el Renacimiento y la segunda con el Barroco. En modo alguno quisiera incurrir en una μετάβασις εἰς τὸ ἄλλο γένος de la literatura en la historia de la Iglesia, sobre todo teniendo presente que el interés del historiador literario por la historia de la piedad es meramente ecléctico, es decir, se interesa por ella en cuanto se manifiesta en formas expresivas de alto valor artístico. Ahora bien, desde el punto de vista literario, San Juan de la Cruz y Malón de Chaide son ambos grandes escritores de la literatura española y tienen, a juicio mío, aplicación

25 *Ib.*, Parte tercera, capítulo XVI, l. cit., II, 132-135.

en ellos las categorías de proximidad del misterio, como encarnación clásica religiosa del modo radical renacentista, y de lejanía del misterio, como expresión típica religiosa barroca en su juego de formas piadoso y serio. Y ambos autores tienen una significación tanto más sintomática cuanto que están muy cerca históricamente uno de otro, bien que a ambos lados de la divisoria que señala la revolución espiritual española desde el Renacimiento al Barroco [26].

---

[26] Véase OTIS H. GREEN, «A Critical Survey of Scholarship in the Field of Spanish Renaissance Literature 1914-1944» (*Studies in Philology* XLIV [1947], 228-264), y RENÉ WELLEK, «The Concept of Baroque in Literary Scholarship» (*The Journal of Aesthetics* V [1946], 77-108). En este sentido elegí otra pareja (ésta seglar) de estilo sencillo y florido, para demostrar tales diferencias, en mi estudio sobre «El Barroco de Cervantes y el Barroco de Góngora», en *Anales Cervantinos* III (1953). De acuerdo con esta distinción, sería más correcto calificar a Malón de Chaide de amanerado, y a San Juan de la Cruz, de barroco puro.

CAPITULO VIII

LAS PROFUNDAS CAVERNAS

Estructura de un símbolo de San Juan de la Cruz

La canción III de la *Llama de amor viva,* acerca de la cual el mismo San Juan de la Cruz escribió: «Es menester mucho para declarar la profundidad de esta canción» (*Declaración,* párrafo 1)[1], está formada por la siguiente estrofa, que es una lira ampliada:

¡Oh lámparas de fuego
En cuyos resplandores
Las profundas cavernas del sentido,
Que estaba oscuro y ciego,
Con extraños primores
Calor y luz dan junto a su querido!

---

[1] Todas las citas se hacen conforme a los párrafos de la primera y más breve versión de la *Llama.* El texto de que me sirvo y que corresponde a la edición crítica de Burgos es: *Obras de San Juan de la Cruz,* ed. de los P. Bernardo de la Virgen del Carmen y P. Silverio de Santa Teresa, Buenos Aires: Poblet, 1942. Vol. II, págs. 341-399.

El simbolismo de estos versos maravillosos corre peligro de quedarse oscuro y vago, si no se comprende claramente la expresión:

Las profundas cavernas del sentido.

De acuerdo con el comentario en prosa del mismo santo, *sentido* significa aquí *sentido espiritual* (párrafo 18), *capacidad del alma para lo divino* (párrafo 69), *la última sustancia del fondo* (*del alma*) (párrafo 68), *receptáculo de las grandezas de Dios* (párrafo 69). En una estrofa anterior (canción primera) se le había dado el nombre de *el más profundo centro.* Este *sentido* es, por consiguiente, el «Seelengrund» del Maestro Eckart, un concepto que le llegó a San Juan de la Cruz a través de Taulero y de Ruysbroeck [2]. Sus sinónimos metafóricos *fondo* y *profundo centro* son suficientemente gráficos para sugerir la idea de «hondo, hondura, hondón». Pues bien; San Juan de la Cruz concibe este hondón como un pozo en el centro de tres profundas y sinuosas cavernas. Escogió esta imagen no tanto porque le hubiesen impresionado las cavernas del interior de la montaña de una sierra cuanto por acomodarse al pasaje del *Cantar de los Cantares* II, 14: «In foraminibus petrae in caverna maceriae», pasaje que ya había comentado en su *Cántico espiritual* [3]. Aquí y solamente aquí es donde, según San Juan de

---

[2] En lo que se refiere al influjo doctrinal, véase PIERRE GROULT, *Les Mystiques des Pays Bas et la littérature espagnole du XVIe siècle.* Lovaina, 1927; L. REYPENS, S. J., «Ruusbroec en Juan de la Cruz», *Ons Geestelijk Erf* (1931), 143-185; P. ENRIQUE DEL SAGRADO CORAZÓN, O. C. S., «Jan van Ruusbroec, como fuente de influencia posible en San Juan de la Cruz», *Revista de Espiritualidad,* IX (1950), 288-309 y 422-442; en cuanto a la influencia del simbolismo, véase el capítulo II de esta obra y PIERRE GROULT, «De Lull et Ruysbroeck à Jean de la Croix», *Les Lettres Romanes,* II (1948), 60-64.

[3] Véase SAN JUAN DE LA CRUZ, *El Cántico espiritual,* XXXVII:

Y luego a las subidas

la Cruz, pueden encontrarse la amada y el Amado, pues los textos bíblicos son para el santo, como ha demostrado poco ha de modo convincente el abate Jean Vilnet [4], la comprobación de sus propias experiencias místicas y de las ajenas. El «fondo» de Eckart-Ruysbroeck combinado con el marco de la cita amorosa del *Cantar de los Cantares* viene a ser así el lugar profundo y escondido donde el calor y luz de amor del Esposo hallan la deseada y aceptada reciprocidad de la amada (párrafo 79). Y esta reciprocidad amorosa se expresa con el símbolo de la reverberación de luz y calor reflejados por todas las paredes de la caverna.

Pero ¿cómo las paredes roqueñas del interior de una montaña pueden reverberar luz y calor hacia la Fuente de Luz de la que originariamente proceden? El símbolo es mucho más claro en *Die Geestelijke Brulocht* de Ruysbroeck, libro en el que ese símbolo debió de picar la imaginación del santo español por vez primera; pues en él el «Seelengrund» es un valle entre altas montañas y ese valle se inunda de luz reflejada por las montañas. El sol en el zenit no sólo envía luz y calor al valle, sino también a las amplias superficies de las laderas de la montaña, y así estas laderas reverberan luz y calor de la plenitud que han recibido [5].

Cavernas de la piedra nos iremos...
Y el mosto de granadas gustaremos.

que glosa «Entrado más adentro del matrimonio espiritual», prácticamente el mismo tópico de *La Llama de amor viva.*

[4] JEAN VILNET, *Bible et Mystique chez Saint Jean de la Croix,* París: Desclée de Brouwer, 1949: 17-39; 53; 69.

[5] *D. Ioannis Rusbrochii Sanctissimi divinissimique contemplatoris Opera Omnia:* A. R. F. LAURENTIO SURIO, Carthusiano, ex Belgico Idiomate in Latinum conversa. Coloniae apud Arnoldum Quentelium MDCVIII, «De Ornatu Spiritualium Nuptiarum», págs. 416-511; Liber primus, Caput VI. O también: JEAN VAN RUUSBROEC, «De Geestelijke Brulocht», *Werken,* I, door J. B. P. POUKENS en L. REYPENS, Malinas-

Esta imagen pudo muy bien servir efectivamante a San Juan de la Cruz, ya que el santo pretende exponer la idea de que la única respuesta posible del alma al abrazo amoroso de su Divino Esposo es la reverberación (dentro de su Fuente) de la luz y calor de amor divinos que ha recibido. Pero el sol no puede en modo alguno penetrar en la caverna. Las cavernas sólo con antorchas pueden ser iluminadas. Y también aquí el *Cantar de los Cantares* VIII, 6: «Lampades ejus lampades ignis atque flammarum» es la fuente de las antorchas nupciales. Sólo que surge aquí otra dificultad. El santo traslada el «lampades» de la Vulgata por *lámparas;* y esta palabra en el Siglo de Oro tiene única y exclusivamente la acepción estricta y concreta de lámpara [6], sin que se la pueda aplicar a otras fuentes de luz. Y así, un lector vulgar, que quiera visualizar estas lámparas, especialmente en el comentario, podría muy fácilmente imaginarse lámparas de iglesia en una cripta bizantina. Pero tal representación sensible la ataja el poeta al cambiar a estilo lírico estas lámparas en antorchas cuyo *fuego* subraya y acentúa enérgicamente en el final del primer verso y de las que habla en su comentario como *llamas vivas de fuego* (párrafo 8). Así el santo acerca su expresión a la expresión bíblica en que Dios mismo se revela como antorcha y llama de Pentecostés.

Pues bien: el motivo de las lámparas así concebido se combina con otra idea de Ruysbroeck relativa al lleno místico de las facultades ascéticamente vacías. En efecto, el comentario del santo explica con toda amplitud cómo Dios a lo primero se hace sensible al alma enamorada solamente bajo uno de sus aspectos o atributos

---

Amsterdam, 1932, 103-247; el pasaje a que se hace referencia, en las páginas 116-17.

[6] SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* según la impresión de 1611, edición de MARTÍN DE RIQUER, Barcelona: Horta, 1943, col. 749b, 26-34.

cada vez que la visita. Dios se mueve como una antorcha por los oscuros senos de la caverna del entendimiento (párrafo 19), purificando a fuego sus imperfecciones, hasta que queda hecha una caverna iluminada por la fe (párrafo 48). Se mueve como una tea por las cavernas de la memoria y de la imaginación (párrafo 21), purgándolas de toda clase de recuerdos y reminiscencias para dejar sitio solamente a la esperanza divina. Se pasea por la caverna de la voluntad amorosa (párrafo 20), desalojándola de todos los deseos y llenándola con el calor y la luz del perfecto amor divino. Y cuando estas tres antorchas de la Santísima Trinidad (párrafo 80) han pasado por la oscuridad de las cavernas, inflamándolas, fúndense en una sola luz indistinguible—el atributo de la unidad de Dios—, se inunda el pozo con plenitud ubérrima de llamas, de suerte que el pozo y las paredes de la caverna tienen mucha más luz y calor de lo que pueden contener. Y así, reflejan luz y calor sobre la fuente de su Amado, que ha inundado de su propia luz y calor todo el interior de estas cavernas maravillosas, hecho uno con su fondo (párrafo 76) y transformadas realmente las cavernas en cavernas divinizadas por estar *transformada*(s) *y hecha*(s) *resplandores* (párrafo 9), de suerte que *la luz de Dios y del alma toda es una* (párrafo 71).

Para garantizar la exactitud de nuestra interpretación del símbolo, hemos acudido siempre hasta aquí al comentario teológico del santo como a una crítica literaria de primera clase capaz de explicar su propio símbolo. No creemos, como algunos eruditos, que el comentario del santo destruye *en general* la poesía, antes al contrario, aclara e ilumina sus oscuridades sin poner en peligro su lirismo, al subrayar la inseparabilidad de esencia y significado de un símbolo real e inequívoco.

Ello no es lo mismo, sin embargo, respecto a ciertos *detalles*. La estructura del símbolo de las cavernas primeramente oscuras, que con maravillosos y extraños primores reverberan su luz y calor

hacia una persona amada, supone cavernas vivas. Y efectivamente, conforme al comentario, son cavernas dotadas de sensación, cavernas morales, en una palabra, cavernas del alma. Admitiríamos sin dificultad que el espíritu vigilante y centro del alma, el cual, sumido al principio en oscuridad, parecía no existir en absoluto, estaba *ciego* como una persona antes de llegar la luz. Pero estas cavernas vivas aparecen también en el comentario como cavernas personificadas con estómago (!), hambre y sed, ansiedades y deseos (párrafo 18). Tienen ojos (párrafo 71) que estaban ciegos con nubes y cataratas (párrafos 72-73, 75). Estas materializaciones didácticas sólo las aceptamos a desgana, convencidos de que San Juan de la Cruz lo que pretendía era explicar su símbolo para instrucción de personas espirituales, utilizando para ello toda clase de medios.

Pero volviendo al poema mismo, hacemos el sorprendente descubrimiento de que en lo esencial de este símbolo indisoluble las cavernas y el sentido espiritual del alma se mantienen en un equilibrio entre lo concreto y lo abstracto, equilibrio que es fundamento de todo clasicismo, de toda paradoja, de todos los grandes textos religiosos, de toda poesía. Nunca se trata aquí de cavernas o de un pozo concretos, ni tampoco inversamente de capacidades y facultades abstractas del alma, sino de cavernas del sentido espiritual. Y es cabalmente esta fusión abstracto-concreta del símbolo y del *sentido* simbolizado lo que presta al poema su maravillosa exquisitez. La predicación personal de ceguera, indicadora de ignorancia (párrafo 70), en singular (*estaba ciego*) refiérese exclusivamente al sentido espiritual, no a las cavernas. El espíritu, al ser iluminado en su ceguera, pasa a ser no sólo el evocado tálamo nupcial oculto en el secreto retiro de la montaña, sino también la misma desposada en una indisoluble unión de significado. En virtud de esta fusión es la esposa la que emite llamaradas amorosas de luz hacia su Amado (*su querido*), llamaradas de luz que son, en la estructura

del símbolo, inseparables de las vibraciones amorosas. Prueba esta inseparabilidad la formulación de que se sirve constantemente el santo en su comentario: *luz y fuego de amor.* Las llamaradas de luz son reflejadas también por las paredes de las cavernas. El doble significado del posesivo español *su,* singular y plural, que puede referirse tanto a *sentido* como a *cavernas* constituye uno de los intrincamientos de la canción. La referencia exclusiva a *cavernas* perjudicaría al contexto (*cavernas* y *querido* originarían una especie de discordancia). En cambio, transfiriendo el posesivo *su* de las inflamadas cavernas roqueras al amor transformante que simbolizan (*sentido*), podemos comprender más fácilmente las vibraciones amorosas que, aunque condensadas por San Juan de la Cruz solamente en la última palabra *querido,* ciertamente calan e impregnan estos *resplandores extraños* experimentados en las cavernas, ocultas a los ojos profanos.

Pero supongamos ahora inversamente que San Juan de la Cruz no sólo como prosista y crítico en su comentario, sino también como poeta lírico en su canción concibió estas cavernas como seres vivos, que sienten cómo la luz y el fuego las van purificando, cavernas que serían como órganos internos del alma, cavernas que temen y esperan y finalmente gozan y aman y—por lo menos—corresponden al amor; todavía en este caso serían aceptables desde el punto de vista de la poesía como criaturas que alcanzan por la vía de la purgación el punto en que se funden con el amor divino. No serían muy diferentes de la máquina consciente de Henri Bergson, aquella máquina que se goza en el dolor de su «montage» en vista de la prometida perfección [7]. Estas cavernas vivas tendrían

---

[7] HENRI BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion,* París: Presses Univ., 1942, pág. 245: «Une machine d'un acier formidablement résistant, construite en vue d'un effort extraordinaire, se trouverait sans doute dans un état analogue si elle prenait conscience d'elle

una especie de carácter superrealista y emanaría de ellas un efluvio de respeto sobrecogedor, el mismo que se desprende de las imágenes e iconos orientales, creados por el espíritu numinoso de lo *tremendum.*

Pero quiero terminar aquí y dejar bien sentado el hecho de que a pesar de todas estas transformaciones solamente el símil de Ruysbroeck de la luz reflejada por las rocas allanó el camino para que San Juan de la Cruz hallara la imagen adecuada de las cavernas reverberadoras de la luz como símbolo del alma divinizada, que no puede menos de reflejar sobre el Amado la luz divina que de El tiene recibida. Y así es como la estructura del símbolo norteño de las paredes de la montaña reverberadoras de la luz y calor, que reciben de un simbólico sol divino, soporta virtualmente y explica también la estructura de nuestra canción:

Las profundas cavernas del sentido
Calor y luz dan junto a su querido.

Esto significa, respecto a un símbolo particular, lo mismo que afirmó Baruzi respecto a otros motivos, es a saber, que los sueños de los místicos norteños cobran en San Juan de la Cruz un fulgor nuevo [8].

---

même au moment du montage. Ses pièces étant soumises, une à une, aux dures épreuves, *elle aurait le sentiment d'un manque,* çà et là, et d'une douleur partout. Mais cette peine toute superficielle n'aurait qu'à s'approfondir pour venir se perdre dans l'attente et l'espoir d'un instrument merveilleux. L'âme mystique veut être cet instrument.»

[8] JEAN BARUZI, *St. Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique,* París: Alcan, segunda edición, pág. 605.

CAPITULO IX

LA PROSA DE SAN JUAN DE LA CRUZ EN LA «LLAMA DE AMOR VIVA» *

Hasta ahora nadie ha intentado interpretar la prosa, única, de la *Llama*. García Blanco se sintió atraído por su «léxico diáfano», «encarecimiento afectuoso», «naturalidad llana», por sus ecos de Garcilaso, así como de Santa Teresa [1]; Dámaso Alonso quedó admirado de su «estilo afectivo, figurado, poético, aunque en prosa», por su «balbuceo recordador» [2].

En suma: esta prosa, a pesar de ser clara y lógica, es una prosa arrebatada.

Esto parece sorprendente en un comentario que intenta explicar un poema en términos discursivos. El problema verdadero consiste en averiguar por qué el Santo rechaza la prosa meramente

* La traducción ha sido hecha por Tica F. Montesinos.

1 M. García Blanco, «San Juan de la Cruz y el lenguaje del siglo XVI», *Castilla* (Valladolid), II (1941-3), 138-159.

2 Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid: Consejo Superior, 1942, 219 y 220.

didáctica para este propósito. El hubiera podido refrenar su estilo como en sus primeras obras, a pesar de que su amor a Dios es lo que le hace escribir, pero no quiere que le falte la presentación simbólica y exclamatoria del poeta que comenta y se ve resuelto a hablar la lengua de las Escrituras (*arrimándome a la Escritura Divina*) [3], aproximándose íntimamente a la realidad más delicada de las materias místicas.

Si lo apartamos de la teología, en el sentido técnico, y de su simbolismo, el comentario explica a grandes rasgos que el alma en un estado místico superior no sólo siente la presencia tranquila de Dios en su amorosa substancia, sino también su propia respuesta amorosa al amor de Dios, dentro de una tranquilidad de suprema felicidad y no en quebrantados éxtasis. Un deseo amoroso para encarecer esta felicidad a través de la muerte, y una consideración retrospectiva por aquellos sufrimientos que le llevaron al matrimonio místico, son los complementos de clarificación del tema central.

El poema, para ser comentado en relación a su lengua simbólica, requiere más aún que lo que se dice en el comentario. El texto poético declara que, dentro del horno inflamado del alma, ha surgido una llama blanca que ya no hiere ni duele, sino que suaviza y acaricia. Las cavernas de los poderes del alma, en otro tiempo completamente vacías y sufriendo a consecuencia de este vacío, se han llenado con la luz y el calor divino, para que el alma pueda fundir el fuego maravilloso, otra vez dentro del Amado, como si fuera su respuesta amorosa. Este simbolismo fundamental llena las estrofas

---

[3] *Llama de amor viva, Obras de San Juan de la Cruz.* Edición conmemorativa del cuarto centenario del nacimiento del místico autor, por el P. BERNARDO DE LA VIRGEN DEL CARMEN y el P. SILVERIO DE SANTA TERESA, ambos carmelitas descalzos. Editorial Poblet, Buenos Aires, 1942, vol. II, Prólogo, página 284.

impares de las cuatro «canciones que hace el alma». Las estrofas pares forman una traducción alegórica del tema. Primero: la pasiva, ascética y dolorosa cauterización por el fuego del amor que sana alcanza una tregua; segundo: si se traduce a misticismo nupcial, la nueva llama blanca puede significar el pálpito, el despertar y acariciar del Amado Divino que se reclina sobre el pecho de la amada; y si se traduce a misticismo maternal resulta que Dios, ya concebido y sentido, se mueve dentro del centro del alma. El texto fusiona los dos conceptos.

El comentario mismo en prosa se convierte en una obra de arte, puesto que, si seguimos el poema estrofa por estrofa y verso por verso, nos ilustra acerca de cuatro categorías simbólico-estilísticas: la arquetípica, la bíblico-litúrgica [4], la científica y la popular. De la interpretación de estas cuatro categorías, el comentario adquiere visualidad pictórica, poder evocativo, ritmo y melodía, a pesar del didactismo racional y clarificador que predomina y que pertenece al estilo de un buen comentario. ¿Cómo es esto posible y de qué modo se alcanza?

I

San Juan de la Cruz, *abierto a la verdad irresistible del universal simbolismo arquetípico,* hace de la evaluación retrospectiva de la génesis de la «llama de amor viva» el tema central del comentario. El lector ya sabe por obras anteriores que esta llama de Amor es Dios mismo, comprendido y sentido por el alma. Esta llama divina ha transformado el alma convertida en fuego, que antaño era solamente madera verde. Entonces el alma sobrepasó *un fuego de*

---

[4] P. Joaquín María Alonso, C. M. F., «Biblia y Mística en San Juan de la Cruz», *Revista de Espiritualidad,* IX (1950), núm. 36, 330-337; página 340.

fuera, no de dentro (Canción I, 19-25) [que] *enjugándola* (I, 19) *le hizo sudar y humear* (I, 22). Con el tiempo, la humedad desapareció empujada fuera, el alma se calentó hasta que la llama, penetrando dentro de ella, *entrando y transformándola* (I, 23), la puso como *enjuta yesca donde la centella a cada toque prende* (I, 33). Esta quemadura poderosa (*fuego intenso*) al principio se siente como una cauterización. Pero más adelante el alma reconoce que *la llaga del cauterio de amor la hace la cura* (II, 8), por una llama [que] *no enceniza sino clarifica* (II, 3). Finalmente, el alma radiante de amor *encendida en perfección de amor* (I, 16) se convierte en horno (*una fragua cuando la trabucan*) (I, 19) y cierta agitación levanta una nueva llama especial, *una llama que sube de punto* (*ib.*). El alma divinizada, habiendo recibido la respuesta de Dios, radiante de amor, es verdaderamente *una ascua y responde echando llama* (I, 16). No existe forma mejor de describir esto sino modificando la expresión simbólica; por ejemplo, *el fuego centella, echa fuego de sí y llamea* (prólogo, 3). San Juan de la Cruz todavía puede seguir expresando esa cualidad arrebatadora de felicidad suprema de la nueva llama, puesto que el *alma es el aire inflamado* (III, 9), *la llama quiere llevar al aire consigo al centro de su esfera* (III, 10), *al subido fuego de gloria* (I, 27), en la gloriosa consumación de la muerte.

El símbolo de las cavernas, como el símbolo de la llama, también posee un poder irresistible para convencernos. Significan las facultades del alma, obscuras al principio, porque están vacías, luego resplandecientes e iluminadas cuando se llenan del fuego radiante del amor. El símbolo se extiende solamente en la canción tercera, pero se desarrolla en forma retrospectiva, semejante a la de la llama, por todo el poema. Esto lo he explicado ya en el capítulo VII. Pero vale la pena mencionar aquí, en relación a los numerosos detalles existentes en San Juan de la Cruz, su nuevo conocimiento de un símbolo ineludible de la Humanidad, presente

en la mentalidad de los primitivos como Homero (*Iliada,* VIII), Platón (*Fedón*), Shelley con sus obscuras *caverns of the mind, those intricate and winding chambers that thought can with difficulty visit,* y en el psicoanalítico más moderno *dim sublimal recesses of the human soul* [5]. Otro símbolo arquetípico es el *más profundo centro,* en el sentido de Mircea Eliade [6], zona de realidad absoluta, donde se encuentran lo Divino y lo Humano.

II

San Juan de la Cruz, penetrador de la importancia del verdadero simbolismo, habiendo estudiado en Salamanca, centro de estudios bíblicos, es uno de los últimos representantes de la generación española de escriturarios. Se atreve a identificar todas sus experiencias místicas con ejemplos de la Biblia. El se inclina ante los reflejos maravillosos de orden místico, de esta lengua profunda y simbólica. Puesto que está seguro de pertenecer a aquellos hombres que anduvieron con el Señor desde Moisés y Elías hasta San Pablo, San Juan de la Cruz interpreta sus experiencias místicas con imágenes bíblicas, pareciéndole éstas insustituibles para aclarar su comentario. El Santo actualmente penetra en una experiencia que trasciende cualquier situación arquetípica, es decir, la dimensión de la revelación bíblica.

Con este enfoque, las Escrituras se convierten en espina dorsal de la *Llama de amor viva,* matizando el estilo de muchas maneras. Una cita bíblica al final del capítulo contiene, por ejemplo, la quintaesencia de una estrofa comentada (II, 36) [7]. San Juan de la

---

[5] MAUD BODKIN, *Archetypical Patterns in Poetry, Psychological Studies of Imagination,* Londres: Oxford Univ. Press, 1934, pp. 101-128.

[6] *Le mythe de l'Eternel Retour,* París: Gallimard, 1949, p. 30.

[7] JEAN VILNET, *Bible et mystique chez St. Jean de la Croix,* París: Desclée, 1949, p. 60-61.

Cruz une su personalidad a sus traducciones de la Vulgata y las adapta a su ritmo, «de manera insuperable y con sumo acierto» [8], compitiendo ventajosamente con versiones vernáculas de épocas anteriores a la suya [9], al mismo tiempo que con el traductor contemporáneo Cipriano de Valera [10]. Con frecuencia reemplaza citas directas por circunloquios suyos más melodiosos, procedimiento por el que consigue destacar la *Llama* sobre sus otras obras [11]. Este último método, dirigido hacia expansiones y evasiones del acento bíblico, también posee un significado profundo, como si San Juan llegara a descubrir un quinto sentido místico individual en las Escrituras. El lector se maravilla cuando se da cuenta de que el símbolo de la caverna surge de las alusiones famosas al Génesis (I, 3 y I, 2):

Hasta que el Señor dijo: *Fiat lux,* estaban las tinieblas sobre la haz del abismo de la caverna del sentido del alma (III, 71).

Los *centones* bíblicos presentes en la mente del Santo se deslizan hacia cualquiera de las dos partes de una comparación, otorgándole profundidad y elegancia rítmica:

Así como el sol está madrugando (Mat. 5, 45) para entrarse en tu casa, si destapas el agujero, así Dios, que no duerme en guardar a Israel (Ps. 120, 4), entrará en el alma vacía (III, 46).

Este procedimiento gana originalidad cuando la cita bíblica se hace para concretar y para personificar los elementos espirituales; por ejemplo, los poderes avanzados del alma persiguiendo equivocadamente la meditación en vez de la contemplación:

---

[8] P. Sabino de Jesús, C. D., *San Juan de la Cruz y la crítica literaria,* Santiago, Chile, 1942, p. 356.

[9] Samuel Berger, «Les Bibles Castillanes», *Romania,* XXVIII (1899), 360-567.

[10] B. Foster Stockwell, *Prefacios a las Biblias Castellanas del siglo XVI,* Buenos Aires: «La Aurora», 1939, de la primera edición de 1596.

[11] Jean Vilnet, *op. cit.,* p. 41

Las potencias... trabajando toda la noche no hacían nada (Luc. 5, 5), apacentándolas ya el espíritu (III, 54).

En cuanto a la inserción de partes del *Cántico* hay más aún que investigar. La ecuación entre fenómenos de su vida mística y las formulaciones en el *Cántico* se alcanza por una fusión entre las dos: las raposas del *Cántico* personifican a aquellos confesores a los cuales les falta comprensión espiritual:

Estos espirituales... hechos las raposillas (Cant. 2, 15)... demuelen la florida viña del alma (III, 55).

A veces la alusión bíblica es tan pequeña que solamente cierto barroquismo, un genitivo hebraico, o una serie de imágenes incompatibles hacen sospechar a nuestro gusto occidental los elementos bíblicos que puedan existir en la expresión. Cuando leemos:

La carne enfrena la boca a este ligero caballo del espíritu (II, 13),

nos situamos frente al eco que procede de Is. 31, 3:

Et equus eorum caro et non spiritus.

Cuando nos encontramos con la locución:

Entrar en las impetuosas aguas de tribulaciones (II, 27),

es el caso que en el salmo 105, 11:

Et operuit aqua tribulantes eos,

hallamos reminiscencias inspiradoras de la expresión, aunque en un sentido completamente distinto.

Ocurre también que San Juan de la Cruz, sumergido en los textos de las Escrituras, continúa de pronto una explicación meticulosa tomando como modelo el estilo bíblico que está pensando. De este modo penetra dentro del famoso enumerativo asíndeton de la caridad que procede del Cor. 1, 13, 7-8, solamente visto desde la misma armazón rítmica basada en *Todo-omnia:*

La dichosa alma que a este cauterio llega, todo lo sabe, todo lo gusta, todo lo que quiere hace (II, 4).

Si en la vida mística se da una situación comparable o análoga

a alguna mencionada por Cristo, San Juan de la Cruz en su recuerdo recoge hasta la forma estilística de la situación recordada. Tal reminiscencia bíblica puede ser un paralelismo caótico. La frase:

Ama (el alma) por el Espíritu Santo como el Padre y el Hijo se *aman* (III, 82), sin duda alguna recuerda a San Juan, 15, 9: Sicut *diligit me Pater* et *ego dilexi vos*.

El metódico paralelismo bíblico como:

Spatiosa via est quae ducit ad perditionem,
Et arcta via est quae ducit ad vitam (Mat. 7, 13-14),

se encuentra en cada página, superado por el estilo tradicional isidoriano español en busca de *similiter cadentia, similiter desinentia, figurae etymologicae,* juegos de palabras antitéticas, anáforas, epíforas, etc. He aquí algunos ejemplos:

Casi infinita ganancia en acertar
y casi infinita pérdida en errar (III, 56).

Para que todo lo que quisiere, haga
y lo que no quisiere, no haga (II, 31).

Cuanto más sutil... es el toque,
tanto más deleite comunica donde toca,
cuanto menos, menos... tomo... tiene el toque (II, 20).

Dadivosa cuanto poderosa y rica,
ricas y poderosas dádivas dará (II, 16).

Desde luego, el estilo de permutación es de origen bíblico también: *Osculetur me osculo oris sui* (*Cant.* I, 1); pero también esta muestra única es, según el gusto español, excesiva en la *Llama*.

Escondido... les escondes en el escondrijo de tu rostro (II, 17).
El mismo que cura, curando, la cura la hace (II, 7).

Este juego intrincado en la permutación produce toda clase de agrupaciones emparejadas:

Y como quiera que cada *viviente viva*...
por la unión que tiene con *Dios, vive vida de Dios* (II, 33).

Los nombres bíblicos no solamente poseen un significado casual, sino también estético, cuando aparecen en combinaciones vocálicas uniformes que recuerdan ciertas técnicas miltonianas: *Canaán-Temán* (II, 17), *Mardoqueo-Susán* (II, 31).

Si el paralelismo de los Salmos produce los versículos binarios rítmicos, otra expresión semejante, pero inferior, de intensidad paralela, es típica en el estilo de las Epístolas de San Pablo (*Sancti et dilecti,* Col. 3, 12). San Juan de la Cruz usa implacablemente estos grupos binarios de palabras otra vez con toda clase de adornos isidorianos:

«Con ansi*as* y fatig*as*»; «que me desat*ases* y llev*ases*»; «flaqu*eza* e impur*eza*»; «abras*ando* y ardi*endo*»; «gener*osa* y dadiv*osa*»; «no v*eía* ni sent*ía*»; «trat*arle* y toc*arle*»; «*a*nch*a* y c*a*p*a*z»; «desb*a*st*a*r y l*a*br*a*r.»

A veces una frase entera está constituída por grupos binarios:

Conviénele... al alma estar
en gran paciencia y constancia,
en todas las tribulaciones y trabajos...,
espirituales y corporales,
mayores y menores...,
para su bien y remedio (II, 30).

Mientras que el modelo precedente es un eco claro de los grupos paulinos:

in labore et aerumna;
in fame et siti;
in frigore et nuditate, etc. (II Cor. 11, 27),

otros están inspirados de una manera más destacada en modelos bíblicos.

En Daniel 3, 1-23, cierto gusto enumerativo y polisindético, en muchas frases consecutivas, está basado en la constante repetición de nombres de personas, títulos, instrumentos musicales, vestimenras, medidas, etc. Las alabanzas de Dios, sin embargo, vibran en estas expresiones de alegría sobre la derrota de Nabucodonosor y la salvación de los tres jóvenes, que predicaron su fe en medio del fuego sin que las llamas les hicieran ningún daño *. Si tenemos en cuenta que San Juan de la Cruz canta alabanzas a Dios para preservar y acrecentar el amor por *una llama que consume y no da pena* y lo hace detalladamente, sin duda tenemos aquí una de las imitaciones más ingeniosas y libres del libro de Daniel en frases como las siguientes:

Este recuerdo es...
de tanta grandeza y señorío y gloria y de tan íntima suavidad que [le, parece al alma

---

* Dan., 3, 2: Itaque Nabuchodonosor rex misit ad congregandos satrapas, magistratus et judices, duces et tyrannos et praefectos, omnesque principes regionum, ut convenirent ad dedicationem statuae... 3: Tunc congregati sunt satrapae, magistratus et judices, duces et tyranni et optimates, qui erant in potestatibus constituti, et universi principes regionum, ut convenirent ad dedicationem statuae...; 4: et praeco clamabat valenter...: 5: In hora qua audieritis sonitum tubae, et fistulae et citharae, sambucae et psalterii, et symphoniae et universi generis musicorum, cadentes adorate statuam auream... 7: Post haec igitur statim, ut audierunt omnes populi sonitum tubae, fistulae et citharae, sambucae et psalterii, et symphoniae et omnis generis musicorum, cadentes omnes populi, tribus et linguae adoraverunt statuam auream..., 9: dixeruntque Nabuchodonosor regi: Rex in aeternum vive: 10: tu rex posuisti decretum, ut omnis homo, qui audierit sonitum tubae, fistulae et citharae, sambucae et psalterii, et symphoniae... etc.

que todos los bálsamos y especies odoríferas y flores del mundo,
y todas las potestades y virtudes del cielo se mueven,
y que las virtudes y substancias y perfecciones y gracias
de todas las cosas criadas relucen (IV, 4).

El estilo de Daniel, cuyo carácter de concatenación no hemos tenido en cuenta todavía, aparece de una forma distinta, generalizada, aunque menos conspicua, entrelazando los elementos de la frase. En tales concatenaciones se imita el modo de evitar las referencias por medio de pronombres personales, demostrativos y relativos, así como su corolario: la repetición constante de adjetivos y substantivos, los cuales evocan las piedras de distintos colores que forman un mosaico o piedras de distintos tamaños, cada forma repitiéndose a intervalos a lo largo de la frase *.

Inspirado por este boceto de tapiz bíblico, San Juan no vacila en acentuar otra vez las distintas claves, juegos de palabras, paralelismos y alteraciones. Esta maravillosa forma artística es, sin embargo, menos utilizada en las exégesis que en las «oraciones»:

---

*

Y porque esta llama ......
DE SUYO *EN EXTREMO* es ...... amorosa ......
...... *tierna* y ......
...... amorosamente EMBISTE en la voluntad
...... y como la voluntad
DE SUYO ...... es *seca* y *dura* ......
...... *EN EXTREMO*, y lo *duro* se ......
...... SIENTE cerca de lo ......
...... *tierno* y la *sequedad* ......
...... cerca del amor, ... EMBISTIENDO ......
...... esta llama amorosa ......
...... *tiernamente* ...... en la voluntad
...... SIENTE ...... la voluntad
...... su natural *dureza* y *sequedad* ......
...... para Dios y no ......
...... SIENTE ...... amor ......
...... y *ternura* ......
...... de la llama (I, 23). ......

.... Lo que tú .... quieres que *pida*, *pido*
.... y lo que tú no .... quieres, ...
.... no quiero ni aun *puedo*,
ni me pasa por pensamiento querer (I, 36).

El Santo, que conoce el carácter prototípico de los acontecimientos de la Biblia en su vida mística, recordándolos a veces, usa formas de expresión originales para darle importancia, plasticidad y fuerza a la escena aludida de la Biblia. Refiriéndose a la timidez de Ester para acercarse a su marido, el rey, en todo el esplendor de su dignidad, San Juan de la Cruz expresa el terror que su aspecto majestuoso inspira a Ester con estruendosos sonidos de *erres*, y su miedo por aliteraciones de la *t-* de *temor:*

De ver la *r*eina Este*r* al *r*ey Asue*r*o en su t*r*ono con sus vestidu*r*as *r*eales y *r*esplandecientes en o*r*o y pied*r*as p*r*eciosas, TEmió de le ve*r* TAn TEr*r*ible... (IV, 11).

También interpreta el Santo el júbilo de los salmos en su misma lengua de comparaciones y repeticiones. Sin la réplica del aleluya del salmo 149, 1: *Cantate Domino canticum novum,* no quiso hablar de

Un júbilo de Dios grande como un cantar nuevo, siempre nuevo, envuelto en alegría (II, 36).

La repetición de la palabra «nuevo» y el grito final de alegría da al júbilo un carácter onomatopéyico. Transporta una vez más el libro de Ester, que acabamos de mencionar, dentro de la clave de una alegría mucho más española con anáforas donde la letra *i* se repite:

Allí las vestiduras reales..., allí el resplandor del oro..., allí el lucir las piedras preciosas, allí el rostro del Verbo (IV, 13).

El júbilo con las resonancias de las *íes* entra dentro de la oración como un aleluya al que el Santo da un nuevo estilo:

Tu s*i*mpl*i*c*í*s*i*mo y senc*i*ll*í*s*i*mo ser... como es s*i*mpl*i*c*í*s*i*mo y

sencillísimo ser..., como es infinito, infinitamente es delicado (II, 20).

San Juan de la Cruz, que siente la jaculatoria como la expresión adecuada de su felicidad interior, aun en el comentario en prosa, donde se da tanta importancia a ciertas exclamaciones parecidas al estilo de Rilke como: *Oh pues almas* (III, 65), también encuentra apropiado hacer del famoso pasaje de Gal. 11, 20, un pian a lo divino: *Vivo yo ya no yo,* que Torres Amat traduce prosaicamente: «Yo vivo mas no yo.»

El temperamento dinámico y rítmico del Santo le lleva por principio a traducir pasajes de la Biblia a una nueva prosa rítmica. Hablando *grosso modo,* el ritmo y la cláusula que él prefiere están basados en el *cursus velox.* Así traduce Act. 14, 21: *Per multas tribulationes oportet nos intrare in regnum Dei,* con *Por muchas tribulaciones conviene entrar en el reino de los cielos* (11, 24); o cambia el *cursus tardus* de Cor. 11, 12, 9: *virtus in infirmitate perficitur* a otro *planus: la virtud en la flaqueza se perfecciona* (11, 26).

En pasajes más largos, San Juan de la Cruz hermosea su ritmo predilecto alternando *clausulae* del tipo paroxítono y del oxítono, utilizando así una de las grandes posibilidades de la lengua española completamente ignorada por el traductor Torres Amat. Investiguemos los *Trenos,* 3, 5-7 *.

---

*

Vulgata	*San Juan* (1, 21)	*Torres Amat*
Aedificavit in gyro meo et circumdedit me felle et labore,	Cercóme en derredor y rodeóme de hiel y trabajo.	Ha levantado una pared alrededor mío y me ha cercado de amarguras y de congojas.
In tenebris collacavit me quasi mortuos sempiternos.	En tenebrosidades me colocó como los muertos sempiternos.	Colocado me ha en lugar tenebroso como aquellos que ya han muerto para siempre.
Circumaedificavit adversum me ut non egrediar,	Edificó en derredor de mí, porque no salga.	Me circunvaló por todos lados.

Las bellezas de la Biblia van siendo imitadas, reformadas, remontadas y adaptadas al temperamento rítmico del Santo; lo mismo ocurre con las oraciones litúrgicas. En este caso el eco de lo que hemos llamado con relación a la Biblia *centones,* aquí se convierte sencillamente en *centones rítmicos.* En la imitación de la liturgia no hay citas (según su sentido y significado). Las citas veladas más bien se relacionan con los distintos tipos de grupos de palabras que forman dentro de una oración el bello *cursus* y que producen pausas antes de llegar al efecto final y aseguran una alternancia de los tipos de *cursus,* introduciendo principalmente formas proparoxítonas de palabras. Estos ritmos, sin embargo, a veces poseen breves elementos de palabras que recuerdan ciertas oraciones litúrgicas. Por ejemplo, de este modo el pesado imperativo *infunde,* precedido por un torbellino de sílabas cortas, se conoce en oraciones como: *Gratiam tuam quaesumus Domine mentibus nostris infunde* y aparece en un discurso al *Toque Divino* como una forma elegante del verbo en una cláusula relativa lanzada desde un trampolín de adverbios dobles con muchas sílabas:

Oh, pues, toque delicado que... copiosa y abundantemente te infundes (II, 19).

El *Spiritus* eclesiástico proparoxítono vuelve a aparecer en su significado espiritual como el portador de un *cursus tardus* precedido de una frase impresionante en la que se dirige hacia las almas con una afirmación oracional:

¡Oh almas que os queréis andar seguras y consoladas en las cosas del espíritu...! (II, 28)

Los elementos de las oraciones litúrgicas generalmente suelen ser: la repetición de proparoxítonos rogativos dirigidos a Dios; un subjuntivo de finalidad en la primera persona del plural para acentuar los deseos piadosos convirtiéndolos en un rezo de comunidad y un complemento seguido por una cláusula relativa conteniendo las condiciones de la finalidad del rezo. Si San Juan revela en sus

oraciones las mismas estructuras rítmicas y variadas llevadas a la perfección, prueba lo mucho que estaba sumergido en este espíritu. Véase la superioridad de la *oratio* siguiente, completamente desarrollada en este sentido:

¡Recuérdanos tú, y alúmbranos, Señor mío, para que reconozcamos y amemos los bienes que siempre nos tienes propuestos! (III, 9).

El *cursus tardus* y el *proparoxítonon* como posibilidades rítmicas de la forma tripartita debieron de fascinar al Santo como justa balanza a sus tendencias bipartitas arriba mencionadas. También los latinistas creadores de las formas oratorias eclesiásticas percibieron lo mismo cuando variaron el *cursus* normal eclesiástico, el *velox*, mediante las alternancias del *tardus*. La lengua española del siglo XVI está llena de posibilidades para crear elementos proparoxítonos acentuados y *cursus tardi*, porque en ella se encuentra todavía la suficiente libertad para usar los pronombres personales no acentuados enclíticamente: *híceme, cánsalo, sufríalo, júntanse, dañáronme,* sin contar con los casos enclíticos todavía usados con el imperativo, el infinitivo y el gerundio [12]. San Juan usa todas estas posibildades mesuradamente a través de sus páginas con un verbo en armonía con el sujeto: «Dios glorificando el alma»:

Ensánchala y deleítala... clarifícala y enriquécela (II, 3); *cauterízala... traspasándola* (II, 9); *purgándola, enseñándola, examinándola, enjugándola, desnudándola, transformándola,* etc. (I, 19, etc.).

En su terminología usa nombres proparoxítonos como *hábito, íntimo, júbilo, receptáculo, número, gloria, sabio, inteligencia,* y, a pesar de que evita las citas en latín de la Vulgata, admite algunas palabras como *Domine, gaudium laetitia* (II, 36). San Juan entonces

---

[12] HAYWARD KENISTON, *The Syntax of Castilian Prose. The Sixteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1937, 93 ss.

utiliza el ritmo dactílico para la creación de su *velox-cursus* en grupos como *dad en las,* que viene de *copiosidad en las aguas* (III, 16) o de *gando pe* de *regando penetran* (III, 16).

El ritmo dactílico y tripartito posee, desde luego, raíces más profundas en las oraciones litúrgicas tanto como en el estilo individual de San Juan de la Cruz. Su raíz trinitaria, de la cual estamos absolutamente seguros, debido al cansado manierismo a lo largo de este procedimiento de reflejar la trinidad estilísticamente en manos de Raimundo Lulio. Este problema no es menos importante para San Juan de la Cruz, puesto que su misticismo está orgánicamente mucho más unido al misterio de la trinidad que lo estaba en Raimundo Lulio. Es un seguidor fiel del concepto de que la *Unio mystica* arrebata al alma dentro del proceso del amor interior trinitario. Este concepto le llega a través de la tradición nórdica: Tauler-Ruysbroeck, en lo cual teólogos como P. L. Reypens, S. J.; P. Groult, P. Joaquín Sanchís Alventosa, O. F. M.; J. Huijben, O. S. B.; Padre Enrique del Sagrado Corazón, O. C. D., parecen estar de acuerdo.

Si volvemos a las formas del estilo litúrgico respecto a San Juan de la Cruz, nos damos cuenta fácilmente de que hay ecos latentes en sus oídos que son ritmos de oraciones trinitarias y tripartitas, como: *Benedicamus patrem et filium cum Sancto Spiritu,* forma que sorprende por el hecho de que idénticas pausas iguales no coinciden con pausas sintácticas, aunque están condicionadas por un sistema de pausas que vienen después de palabras importantes compensando la falta de sílabas que forman la línea del ritmo. El grupo rítmico actualmente tiene en cuenta que una pausa respiratoria puede ocurrir después de más sílabas de menos importancia y viceversa. De esta manera el santo alaba el alma divinizada en grupos tripartitos:

espiritualizada	e ilustrada	y adelgazada	(I, 32);
la gloria	y deleite	y anchura de ella	(I, 26);

tan sutil	y delgada	y espiritualizada	(I, 29);
pura y rica	y llena de virtudes	y dispuesta	(I, 31).

Estos modelos en grupos de tres participios, tres substantivos y tres adjetivos se extienden copiosamente en el comentario de la *Llama.* Nunca poseen un carácter de gradación, pero reflejan como una resonancia prolongada el tema de la Santísima Trinidad, el cual brota a veces inesperadamente cuando el autor la manifiesta por una nueva triada como:

la mano /y el cauterio /y el toque,

en substancia, son una misma cosa.
El cauterio es el Espíritu Santo / la mano es el Padre / y el toque el Hijo (II, 1).

En el estilo del Santo existe una tendencia a enlazar estos tríos en una unidad, reflejando su raíz trinitaria como una substancia presente en todos los miembros. De ese modo el sonido de la *u* enlaza el trío adverbial: *profunda y sutil y subidamente* (1, 17). Los sonidos con *íes* y el final de la segunda persona del singular une el grupo verbal: *no afliges ni aprietas ni fatigas* (1, 18). Dicho sonido como asonancia puede ligar miembros de las triadas de mayor extensión con numerosas subtriadas emparedadas en fuertes cesuras, conservando una fuerza de entidad global como si fuera una bendición eclesiástica solemne, aunque el verdadero contenido sea más bien el eco de una frase paulina sometida por el *cursus.* En este complejo modelo se refleja el sentido de la *Noche Oscura:*

Trabajos y desconsuelos	temores y tentaciones	de parte del siglo,
tentaciones	y sequedades y aflicciones	de parte del sentido

tribulaciones, tinieblas, aprietos	desamparos, tentaciones y otros trabajos	de parte del espíritu (II, 25).

Pero como en el caso de la Biblia, lo mismo acontece en el caso de la liturgia: las formas menos corrientes son los procedimientos seguidos en la *Llama.* El autor que alabó a Dios con «Oh noche que juntaste Amado con Amada» intenta ahora comentar adecuadamente otra alabanza misteriosa: *Oh toque delicado que a vida eterna sabe.* En su prosa rítmica no puede evitar el uso de repetidas e insistentes alabanzas. La liturgia del Sábado de Gloria actualmente alaba durante la *Benedictio Cerei* la noche obscura de la humanidad convertida en noche luminosa, la noche de la Resurrección. Esta alabanza se hace por medio de una serie de afirmaciones gradualmente más acentuadas de estructura tripartita:
O vere beata nox, quae sola meruit scire tempus et horam... O vere beata nox, quae expoliavit Aegyptios, ditavit Hebraeos... Nox, in qua terrenis caelestia, humanis divina junguntur.

Esta forma especial de prefacio vuelve a aparecer en la *Llama* del modo siguiente:

Oh pues tú, toque delicado, Verbo Hijo de Dios que... penetras sutilmente la substancia de mi alma...

Oh pues, mucho y en grande manera mucho delicado toque del Verbo para mí cuanto... habiendo quebrantado las piedras en el monte Horeb te diste suave y fuertemente a sentir al profeta...;

Oh pues otra vez y muchas veces delicado toque... que con la fuerza de tu delicadez deshaces y apartas el alma de todos los demás toques de las cosas criadas (II,17-18).

III

A pesar de su poderosa imaginación y de sus preocupaciones rítmicomusicales, el Santo, en su comentario, tiene la intención

de ser un sabio teólogo y filósofo que define clara y exactamente. El hombre que escribió los *Avisos* como «máximas» a veces detiene el arrebatado manantial de su prosa, y explica sucintamente los conceptos más difíciles como preparándolos para formar un diccionario; por ejemplo:

Cauterio es toque sólo de la divinidad en el alma sin forma ni figura alguna intelectual ni imaginaria (II, 8).

Pero aun en dichas definiciones el orden y la selección de las palabras mantienen una belleza eufónica por cima de la definición filosófica corriente, cuyo único fin es condensar y abreviar. Una ojeada al ejemplo que acabamos de citar revela ya el delicado y, sin embargo, maravilloso encaje de los numerosos elementos de la letra *i* (sin acentuar), por medio de los cuales las vocales posteriores acentuadas de la frase se juntan. En este aspecto hay todavía mucho más en la *Llama.* San Juan de la Cruz se puede comparar con su contemporáneo *El Greco,* famoso por la armonización de sus colores. Esta nunca podía permitir un tono amarillo y un rojo sin el eslabón naranja en medio; ni tampoco podía enlazar un rojo y un azul sin entonarlos de morado y violeta.

De este modo la definición siguiente explica la idea central del Santo, que para el alma mística (*ella*) todo lo creado (*todo*) se manifiesta como *nada.* San Juan de la Cruz sostiene la eufonía de la frase enlazando las *es* acentuadas «amarillas» con las *oes* acentuadas «rojas» por medio de *aes* «naranjas» acentuadas o sin acentuar, apartando las *íes.* Esta manera de evitar las *íes* resulta todavía más sorprendente siendo ésta una de las vocales predominantes de la *Llama,* como hemos visto en los ejemplos ya citados:

Todas las cosas le son nada,
O a a O a e o A a
y ella es para sus ojos nada;
i E a e A a u O o A a

sólo su Dios para ella es el todo (I, 32).
O o u iO A a E a e e O o

Las definiciones se dejan llevar por su musicalidad tanto como por su ritmo. La definición del verso *Y toda deuda paga* (el alma) combina prodigiosamente un verso de diez y nueve sílabas con el predominio del *cursus planus,* y otra de doce sílabas, la cual termina un espléndido *cursus velox,* que puede competir con cualquier intención semejante desde Boccaccio hasta Cervantes:

No solamente se siente pagada y satisfecha al justo, pero con grande exceso premiada (II, 23).

Otros problemas místicos van siendo aclarados no por definiciones, sino por comparaciones eruditas. El calor del *Amor divino* se puede sentir, pero no comprender, como ocurre que una persona, calentándose al lado de una estufa, no vea el fuego:

Dios puede inflamar la voluntad con el toque de calor de su amor, aunque no entienda el entendimiento, bien así como una persona podría ser calentada del fuego, aunque no vea el fuego (III, 49).

O bien: el místico erudito, como seguidor precoz de Copérnico, compara el movimiento de Dios dentro del alma a las consecuencias de la rotación de la tierra con todos sus elementos y objetos. Si Dios mueve el alma por su presencia en ella, se hace un movimiento total y radical:

Al modo que al movimiento de la tierra se mueven todas las cosas materiales que hay en ella como si fuesen nada; así es cuando se mueve este príncipe que trae sobre sí su corte y no la corte a él (IV, 4).

La fuga de este comentario en prosa hacia nuevos modelos rítmicos melodiosos e imaginativos, está moderada por clarificaciones puramente lógicas dentro de un sistema de conjunciones coordinadas y de antítesis como:

no — sino   no solamente — mas
nunca — sino   no — sino antes
no sólo — sino   ya no — mas antes
sí — y no
si las otras — estas no
tanto más — cuanto más, etc.

El creador de la famosa concesión «aunque es de noche» y de numerosas cautelas, todavía subordina su antítesis con el restrictivo y preventivo *aunque,* y con el *porque* justificador y causativo. Una frase entera se manifiesta como la siguiente:

En decir el alma aquí que la llama de amor hiere en su más profundo centro... lo dice
no porque quiera dar a entender
QUE sea ésta *tan* substancial... *como* en la beatífica vista...
. PORQUE
aunque el alma llegue... a tan alto estado..., no llega... al estado perfecto...
aunque ...acaezca hacerla Dios alguna merced semejante,
pero dícelo para dar a entender la copiosidad de deleite (I, 14).

El estilo erudito y clarificador de la *Llama* es definitivamente hipotáctico, graduado y global, pero sencillo. Está subrayado por limaduras didácticas muy bien percibidas por García Blanco: «Como habemos dicho, volvamos, pues, según habemos dicho», etc.

Las deducciones complejas se resumen por medio de declaraciones epigramáticas, las cuales, abrazando los perfiles de adagios lacónicos, proverbios o refranes, muestran una inclinación muy curiosa hacia cláusulas que abarcan sólo un número limitado de sílabas (de 12 a 22) y poseen elementos sorprendentes de asonancias y aliteraciones:

La oración breve penetra los cielos (I, 33).

Este *t*oque *d*IvIno nIngUn bUlto nI *t*omo *t*iene (II, 20).
El alma *g*usta la *g*loRia de Dios en sombRa de *g*loRia (III, 15).
*P*orque no hay *f*astidio, siem*p*re desean y *p*orque hay *p*osesión no *p*enan (III, 23).

IV

El poeta que no rechazó las cancioncillas más populares para desarrollar maravillosas estrofas sobre ellas, tampoco rechaza comparaciones populares, locuciones y metáforas para incorporarlas a la prosa de su comentario, siempre que tenga alguna ocasión. La ocasión principal ocurre cuando ataca en un excursus a los confesores desmañados que no comprenden a sus místicos penitentes (III, 27-62); pero también en otras partes se encuentra el elemento popular.

En cuanto a las comparaciones: el confesor torpe manejando a un místico es como si un rústico pintor intentara restaurar una de las figuras de un pintor de mucha categoría:
bien así como si en un rostro de extremada y delicada pintura tocase una tosca mano con bajos y toscos colores sería el daño mayor... que si borrasen muchos rostros de pintura común (III, 42).

Comparación semejante es la de III, 66. El alma misma tiene que abrir sus persianas al sol divino de la mañana:

Así como el sol está madrugando para entrarse en tu casa si destapas el agujero, así Dios... entrará en el alma vacía (III, 46).

La comparación adquiere un sabor popular si se le añaden locuciones coloquiales:

Este fuego de Dios con mayor facilidad consumiría mil mundos que el fuego de acá una raspa de lino (II, 3).

En este negocio es Dios el mozo de ciego que la (al alma) ha de guiar por la mano (III, 29).

La tradición de los proverbios españoles sobresale en los casos donde la situación espiritual está señalada por alusiones:

No cualquiera que sabe desbastar el madero, sabe entallar la imagen (III, 57).

No puede servir y acomodarse el hierro si no es por fuego y martillo (II, 26).

A veces existe una réplica lejana del Arcipreste de Hita o aun de Sem Tob:

Un subido licor no se pone sino en un vaso fuerte (II, 25).

El ladrón piensa que los otros también hurtan...; el que es descuidado y dormido parécele que los otros lo son (IV, 8).

La frase metafórica se convierte en coloquial hasta en comentarios de alta categoría:

Todo es poco más que juntar pajas para cocer tierra (III, 38).

Todo es dar golpes en la herradura (III, 45).

Ha costado mucho a Dios llegar a estas almas hasta aquí (III, 54).

El alma por comer un bocadillo de noticia particular o jugo, se quita que la coma Dios a ella toda (III, 63).

(El Demonio) sacándola (al alma) con un poquito de cebo, como al pez, del golfo de las aguas... la saca a la orilla dándole estribo y arrimo y que halle pie (III, 64).

La fraseología llega al colmo con expresiones irónicas y hasta con citas directas disimuladas, según sus propósitos satíricos, cuando critica a aquellos confesores incapaces de aconsejar a las almas místicas:

Instruyéndolas por... modos rateros que ellos han... leído por ahí... no sabiendo ellos más que para éstos, y aun eso plega a Dios (III, 31).

Un maestro espiritual que no sabe sino martillar y macear con las potencias como un herrero... dirá: esos reposos... son cosas de bausanes (III, 43).

Este estilo es casi teresiano: *No arrobamiento sino abobamiento.* Nos recuerda la estructura anacolútica de las comparaciones de Santa Teresa describiendo arrebatamiento, con vagas reminiscencias

como la de la sala de recepción de la duquesa de Alba, llena de indistinguibles detalles cuando San Juan de la Cruz explica:

Viendo el alma lo que Dios es en sí y lo que es en sus criaturas en sola una vista, así como quien abriéndole un palacio ve en un acto la eminencia de la persona que está dentro, y ve juntamente lo que está haciendo (IV, 7).

También es conocido el juego de palabras basado en el doble sentido o en un grupo de sonidos. Si el *deslizamiento* (Castro) no es tan fuerte como ocurre en el Arcipreste cuando el ciervo dice a Dom Carnal: «Por te fazer servicio non fuy ende ciervo?» (*Libro de Buen Amor,* estr. 1089), tampoco faltan en la *Llama* expresiones como éstas:

Aquel llamear del Espíritu Santo... la (al alma) hace *saber* a qué *sabe* la vida eterna, que por eso *llama* a la *llama,* viva (I, 6),

Se habla mal en las *entrañas* del *espíritu,* si no es con *entrañable espíritu* (Prólogo, 1).

Una tendencia rítmica popular guía finalmente hacia inserciones de *Avisos* y sentencias espirituales en cuya culminación el Santo, como es sabido, es un maestro perfeccionador:

El no volver atrás abrazando algo *sensible* es ir adelante a lo *inaccesible* (III, 51).

El estilo popular que domina, sin duda alguna, las digresiones, encaja dentro de las partes centrales, donde el corazón del poema está explicado a través de la tendencia erudita. Aquí se cambia un estilo de medias metáforas en el cual lo concreto está reprimido por lo abstracto y lo abstracto por lo concreto. Este lenguaje del comentario es como una reflexión del poema mismo. El comentador intenta aclarar los símbolos prototípicos que nunca se pueden reemplazar ni explicar por mejor método. El amor de Dios es un fuego que consume el cuerpo mortificado todavía impidiendo la unión verdadera y constante. El cuerpo está en un estado comparable a una telaraña, una película o una tela fina. El alma que

conoce a Dios necesita, junto con otros sentidos interiores, un paladar (para unirse a Dios). A la prosa de San Juan de la Cruz le queda en este momento que cumplir la difícil tarea de explicar los símbolos sin caer en un alegorismo didáctico. Dicha alegoría con su «como si» despojaría la doctrina entera de su carácter ontológico prefigurado en las Escrituras. De este modo, San Juan de la Cruz crea para comentar su tema central una unidad estilística concreto-abstracta, conocida y plausible a cualquier occidental a través del fuego de Pentecostés del Espíritu Santo en la esfera religiosa tanto como en la tradición poética amorosa secular: la expresión *fuego* (concreta) *de amor* (abstracta).

Este elemento nuclear entonces está llamado a sufrir variaciones, en las cuales el símbolo concreto, sin embargo, predomina. Este es el caso, siempre que *fuego* recibe una determinación mayor poética, mientras que *de amor, amoroso,* etc., aparecen solamente como modificantes del irreemplazable símbolo. De esta forma el comentario habla del *inflamado fuego de amor* (II, 2). El comentador se apoya en las llamas de amor rodando por las venas, en los mares del amor, que parecen ser mares de fuego, sobre una herida amorosa de la cual sale un fuego que consuma cuerpo y alma. Añade otras «medias metáforas» con una frase cautelosa con la cual alude a la tremenda realidad que ocupa sus pensamientos: «Quién podrá hablar como conviene?» (II, 10). De este modo el Santo se siente difundir por todas las venas del alma... mares de fuego amoroso (II, 10),

que nos dice:

Parece al alma que todo el universo es un mar de amor en que ella está engolfada (II, 10) o:

Siente el alma... como un grano de mostaza... encendidísimo, el cual de sí envía en circunferencia un vivo y encendido fuego de amor (II, 10).

Reduce las experiencias metafóricas a la ecuación *Deus Caritas*

est, y con los pilares firmes *Dios y Amor* el Santo crea las dos invisibles piedras que encuadran la frase compuesta exclusivamente de elementos concretos de fuego, luz y calor:

Siendo *Dios* infinita luz e infinito fuego divino... luce al alma y da calor de *amor* (III, 2).

Después de dichas insinuaciones, el lector no se sentirá víctima de una alegoría didáctica, sino beneficioso de una verdad que convence. Por lo tanto, el autor puede concluir con la siguiente declaración afirmativa: *Dios es al alma lámpara* (III, 3). En esta clase de presentaciones abstracto-concretas es muy difícil mantener un equilibrio. Pero mientras que los italianos Laudesi y el místico Fra Jacopone da Todi, junto con toda la escuela del clasicismo francés, enfrentados con un problema estilístico semejante de los elementos abstracto-concretos, le dan la preponderancia sin vacilación ninguna al elemento abstracto, el realista español San Juan de la Cruz, a pesar de su espiritualidad puramente abstracta y nórdica, «sin modo y sin medio» en sus medias metáforas, le da la mano derecha al elemento concreto.

De esta manera habla de

El alma toda inflamada y su paladar todo bañado en gloria (I, i).

Asomadas de gloria por entrar a la puerta del alma (I, 28).

Obscurece los elementos abstractos aún más, destacando los concretos, cuando corrige y se lamenta en casos como:

Cuando tú de tuyo quieres *apegar el apetito* a las cosas espirituales y te quieres *asir al sabor* de ellas... *cataratas* pones en el ojo y animal eres (III, 75).

V

Valdría la pena que un estudioso joven, teniendo en cuenta estas sugerencias, hiciera una investigación más completa del estilo de la prosa de San Juan de la Cruz y averiguara si ha existido

algo más variado y perfecto entre *La Celestina* y el *Quijote* aparte de los dos Luises. La calidad de la prosa de la *Llama* es de incomparable alcance. Esta prosa gira sobre las formas prototípicas más sorprendentes. La estructura del comentario está al principio entrelazada precisamente por estos arquetipos desarrollados, encarecidos por símbolos bíblicos. La lengua bíblica, como la más adecuada, forma el manantial principal del estilo de la *Llama;* hecho formado por citas en latín y en lengua vernácula. Cantos, alusiones, modelos de los salmos, de San Pablo, del libro de Daniel, paralelismos bíblicos, permutaciones antitéticas y expresiones quiásticas doblemente acentuadas, concatenaciones de frases repitiendo nombres y sin pronombres referentes, modelos de mosaicos y tapices, júbilos salmódicos y jaculatorias otorgan a estas imitaciones bíblicas una variedad única. La tradición isidoriana y litúrgica logra darles a estos modelos de las Escrituras aún mayor importancia verbal-artística por medio de rimas interiores, asonancias y aliteraciones, ritmos y cláusulas entre las cuales predomina el *cursus velox.* El movimiento de oposición artificialmente construído, debido al *cursus tardus,* se convierte en eslabón para ciertas tendencias dactílicas y tripartitas en algunas palabras, grupos y frases. Estos grupos tripartitos están sistemáticamente enraizados en las implicaciones trinitarias del misticismo de la *Llama.* Formulaciones severamente litúrgicas de diversas estructuras de oraciones, prefacios y bendiciones se encuentran en las réplicas y contribuyen a la realización de una variación más profunda de esta arrebatada prosa.

Definiciones claras, eruditas, epigramáticas, que parecen que han sido esculpidas en piedra, sirven para mantener esta prosa a cierto nivel didáctico propio de un comentario. Pero aun éstas rara vez se forman sin un «tic-tac» y una melodía especiales, entre las cuales la armonización de las vocales es el elemento más sobresaliente. Comparaciones eruditas hacen que sus primeras declaraciones se conviertan en frases temporales bien organizadas, cuya espina

dorsal está formada por un sistema de conjunciones con coordinaciones rigurosas y subordinaciones. Estos guardianes, lógicos a veces, no pueden impedir el desbordamiento anacolútico del manantial poético de la frase.

Las definiciones eruditas desarrolladas están, además, moderadas por sabrosas locuciones conocidas, fraseología y metáforas que recuerdan el estilo típico teresiano. De esta manera la tendencia popular parece evocada para equilibrar la tendencia erudita, y lo hace tanto mejor cuanto que la fuente principal, el estilo bíblico, es más popular que erudito y abstracto. De este modo, las «medias metáforas», que reflejan de un modo vital los grandiosos símbolos de la contextura de la obra, y sus explicaciones teóricas inclinan su balanza más en la dirección popular que en la erudita, decidiendo así el carácter del estilo profundo, sutil y sublime del comentario. Es ésta una forma de «concretar» española, a pesar del tema místico, el modo de tratar filosófico-teológico, y el ideal predominante nórdico de una unión sin medio ni forma. Lo concreto llega a ser la medula de todo el comentario.

CAPITULO X

PAUL VALERY DESCUBRE A SAN JUAN DE LA CRUZ

Fué ya en un momento muy avanzado de su vida (1943) cuan-
o Paul Valéry (1871-1945) descubrió las obras de San Juan de
ı Cruz en la traducción francesa del carmelita descalzo R. P. Cy-
rien de la Nativité de la Vierge (1641). Y ello significó para
'aléry una violenta sacudida [1]. La poesía del santo español le pa-
:cía colmar las condiciones de un poema lleno de gran lirismo y de
mbólicas sugerencias. El redescubrimiento de la belleza concreta
or medio de imágenes transfiguradas, alcanzada por un poeta tras
desasimiento previo del mundo externo, aparecía a los ojos de
aléry como un eco de su propio método poético. El laberíntico
:nsamiento, frío pero discursivo, de Valéry en la figura de Mon-
:ur Teste, reemplazado en parte como insuficiente por una sín-
sis leonardiana de razón y sentimiento, aparecía aquí aplicado a

[1] PAUL VALÉRY, «Cantiques Spirituels», en *Variété,* V (París: Galli-
ırd, 1944), 165-196; 168, 177, 176, 172; publicados nuevamente con
ı título de *Un poète inconnu* (Buenos Aires: Ediciones Sur, 1944).

un asunto religioso. Sin embargo, Valéry guarda silencio sobre tres elementos, que faltan ciertamente en su propia poesía, pero se funden inseparablemente con la visión poética de San Juan de la Cruz: pureza ascética, reverencia religiosa y amor de caridad. Estas cualidades están ausentes de la poesía de Valéry y en cambio predominan en ella una sensualidad consciente, una angustia trágica [2] y una desesperación sin amor [3]. De esta posición surgen dos cuestiones harto interesantes: primera, ¿confundió Valéry ingenuamente o identificó poesía y espiritualidad al atribuir a la poesía el poder de transfigurar la vida no sólo en un plano estético, sino también en un nivel moral y existencial?; segunda, o inversamente, por ignorar el lado ascético ¿le faltó un elemento esencial para hacer más pura su «poesía pura» no sólo en un plano existencial sino incluso en un nivel estético?

Valéry no parece desconocer completamente la presencia de las implicaciones ascético-místicas tan descollantes en San Juan de la Cruz. Y así Valéry habla de un sabio contrapunto de la melodía sagrada de la *Noche oscura* que trenza un sistema de disciplina interna en torno a ella. Ensalza el pensamiento esencialmente abstracto del santo español en materias religiosas, que hace la religión como tal más pura; para Valéry la principal perfección de los poemas de San Juan de la Cruz radica en la autoeliminación del autor que diluye y borra su propia personalidad. Sin embargo, lo que llama la atención del lector del ensayo sobre San Juan de la Cruz compuesto por Valéry es el silencio que éste guarda acerca del misticismo propiamente dicho y ello a pesar de haber pasado toda su vida meditando sobre el misticismo. Efectivamente Valéry-Teste no había hecho la siguiente confesión en su diario: «Todo lo que veo me ciega; todo lo que oigo me ensordece. Lo que sé me torna

[2] PAUL VALÉRY, *Cahier B* (París: Gallimard, 1930), 50.

[3] *Ibid.*, 50.

ignorante... Ignoro hasta dónde sé... Quitadme de delante todo cuanto puedo ver» [4]. Cuando Mme. Teste pretende justificar en confesión la conducta de su marido como un «místico sin Dios», el sacerdote replica a lo primero: «una observación muy instructiva», para añadir inmediatamente después: «una hermosa tontería» [5]. Aquí, como en casi todo el resto de sus escritos y poemas, Valéry no oculta que su ser se halla dividido entre la claridad racional y la ceguera metafísica [6]. Con ocasión de la toma de hábito de una religiosa, le escribió así en términos de elogio y de reserva al propio tiempo: «Si Vd. quiere aceptar el homenaje de un pensador que a veces se retrae del mundo sin acercarse más a la religión, sepa que más que otra cosa alguna admiro el poder de elegir entre todo y nada» [7]. En su ensayo *L'idée fixe,* otra vez vuelve a meditar, si bien en forma egocéntrica, sobre el elemento posiblemente liberador que puede hallarse en el misticismo: «El misticismo»—dice Valéry—«consiste quizá en volver a encontrar la sensación elemental, pues nuestra sensibilidad se siente horrorizada ante el vacío que el entendimiento trata de crear en nosotros» [8].

Desasimiento e introspección [9], sacrificio del yo en aras de algo más elevado [10], sumisión a la disciplina, sentimiento de la propia extrema soledad aunque estemos materialmente en compañía de los otros [11], todas estas preocupaciones de Valéry-Teste prueban

---

[4] PAUL VALÉRY, *Oeuvres,* vol. II (París: Ediciones Sagittaire, 1931), 31.

[5] «Lettre de Mme. Emilie Teste», en *Oeuvres* II, 62.

[6] MARCEL RAYMOND, *Paul Valéry ou la tentation de l'esprit* (Neuchatel: La Baconnière, 1946), 44.

[7] PAUL VALÉRY, «A une Religieuse (pour sa prise d'habit), 12 septembre 1932», *Le Figaro littéraire* (Sábado, 9 febrero, 1952), 5.

[8] MARCEL RAYMOND, *Paul Valéry, op. cit.,* 111.

[9] PAUL VALÉRY, *Monsieur Teste* (París: Gallimard, 1946).

[10] *Ibid.,* 65.

[11] *Ibid.,* 129.

su interés vital por el misticismo y la íntima relación de éste con la muerte, uno y otra pasos inimaginables del ver al no ver y del no ver al ver [12], que se presentan al espíritu alternativamente bajo las formas de deseo y horror [13].

No desconocía Valéry el misticismo como captación intuitiva de la verdad, como tampoco lo desconocía Bergson: «Existen certidumbres inexplicables...: esto origina los místicos» [14].

Vemos cómo Valéry sabe distinguir perfectamente entre misticismo y poesía. Por ello, Valéry observa acerca de su modelo Stéphan Mallarmé que seguía un sistema distinguible «de la filosofía y mucho más del misticismo, aunque análogo a éste» [15]. Si Valéry puede distinguir entre misticismo y poesía, entre místico, poeta y poeta místico, es decir, un poeta que resulta además ser también místico, ¿por qué al encontrarse con un héroe que funde armónicamente las dos preocupaciones de su propia vida, habla solamente de su poesía y no de su misticismo, dándonos así la falsa impresión de que está él, Valéry, equivocado y confundido?

Lo que hace a Valéry sentirse incómodo con el misticismo es sin género de duda su recusación intelectual a reconocer la divina pareja mística, el Amor que canta San Juan de la Cruz en cada estrofa, mientras que Valéry, aun esperando este amante *Tú* en su impulso subconsciente, teme al propio tiempo reconocer aquella Alfa y Omega de quien ha escrito: «Negar A significa mostrar A tras una pantalla» [16]. Hay dos pasajes en *Autres Rhumbs* que

---

12 *Ibid.*, 139.

13 *Ibid.*, 140.

14 PAUL VALÉRY, *Mauvaises pensées et autres* (París: Gallimard, 1942), 8.

15 PAUL VALÉRY, *Selected Writings* (Nueva York: New Directions, 1950), 216.

16 *Mauvaises pensées, op. cit.*, 14.

muestran cómo Valéry diez y siete años antes estaba mucho más cerca de convertirse a ese *Tú*. Esos parajes se titulan *Esprit* y *Pèlerinage* y vale la pena citarlos por extenso. En *Esprit* observa Valéry con una actitud que hace recordar la de Simone Weil: «Pura expectación... Espada que puede herir desde una nube ¡cómo siento su amenaza!... No sé lo que hay en la acción... Soy amor, anhelo, algo sin nombre... La acción, que no tiene forma ni duración, ataca toda forma y toda duración. Hace visibles las cosas invisibles e invisibles las visibles. Devora cuanto atrae e ilumina lo que ha destruído... Heme aquí; estoy dispuesto: ¡hiere! ¡Heme aquí, la mirada secreta clavada en el punto invisible de mi expectación!» [17].

Más delicado todavía es el otro pasaje. Valéry entra en una capilla durante la misa y, mientras los peregrinos reciben la comunión, él quiere mantenerse como simple espectador y observador. Pero en el cuidadoso análisis que realiza de sí mismo anota lo siguiente:

«Percibo claramente y así lo afirmo que algo como una ola refrescante ha penetrado en mi interior... Es un hecho. Para mí un hecho aislado... ¿Rechazaré ahora la Gracia?

Es la Gracia, el Espíritu, el íntimo Extranjero (l'intime Etranger). ¿Es un efecto compuesto del silencio, de la oscuridad del lugar y de un presente completamente traspasado por el pasado?

Abandono la capilla» [18].

Abandona la capilla en el momento decisivo; ésa fué la tragedia espiritual de Valéry hasta poco antes de su muerte, cuando un Padre jesuíta, llamado por la enfermera que cuidaba al poeta,

---

[17] Paul Valéry, *Autres Rhumbs* (París: Ediciones de Francia, 1927), 31.

[18] *Ibid.*, 46-48.

pudo darle la absolución en pleno uso de sus facultades todavía [19]. Pero ahora comprendemos por qué Valéry «abandonó la capilla» todavía en el año 1943, al encontrarse con San Juan de la Cruz. Después de todos los atisbos que había tenido, sólo podía ya simular que el poeta santo y el poeta pecador enfocan por igual la realidad por medio de una misma aprehensión, sin admitir que hay distintas realidades (realidad y Realidad) ni conceder que la captación de cualquier realidad depende de una intuición metafísica que cristaliza con tanta mayor pureza, también en poesía, cuanta mayor sea la pureza ascético-mística del alma que la capta y no la pureza estético-filosófica del intelecto.

Además, Valéry se había hecho refractario a toda clase de ascetismo. El famoso dicho de Mauriac: «Purifier la source», no tenía ya sentido para Valéry, pues creía que el poeta, como tal, debe engolfarse en la vida que pretende ser capaz de transformar, a pesar de tener el alma impura ascéticamente. Pero ello no había sido siempre así. El esfuerzo ascético parecía cobrar sentido a los ojos del joven Valéry en 1910, cuando escribió en su *Cahier B:* «¡Seamos justos! Sólo el catolicismo ha ahondado la vida interior y ha hecho de ella un deporte, un arte, un culto, una meta... En esta tarea incesante, en la que el ser humano se vuelve a afirmar, es donde radica el secreto de aquella única y verdadera filosofía... que lo comprende todo y que es capaz de absorber lo accidental ya desde el principio» [20]. Pero a todo esto, las voces del Sol y del Mar en el *Cimetière Marin* y la embriaguez de sol de *La Jeune Parque* habían tornado al poeta sordo para la *música callada* del *Cántico espiritual*. Una circunstancia agravante fué la propia derrota del poeta en su defensa del intelecto puro e independiente,

---

[19] Carta particular al autor de este libro del crítico de Valéry, René Fernandat, 12 de diciembre de 1951.

[20] *Cahier B, op. cit.,* 56.

derrota que le obligó a cambiar, resentido, su primera teoría: «Nada hay que lleve con mayor certidumbre a la más completa barbarie como el apego exclusivo al espíritu puro. Se menosprecian los objetos y los cuerpos. Yo he sentido personalmente y muy de cerca este fanatismo» [21].

Por supuesto, Valéry estaba en lo cierto al abandonar la idolatría del entendimiento, pero no al renunciar a la purificación del alma. Pero como ésta fué su postura durante todos los años de su creación literaria, cuando compuso sus grandes poemas, su poesía por fuerza había de ser opuesta a la de San Juan de la Cruz, aunque teóricamente creyera Valéry que compartía con el santo español el concepto y la *raison d'être* de la poesía. San Juan de la Cruz efectivamente considera el lirismo un grito estilizado y aclara en la introducción de su *Llama de amor viva* que a veces un poema ha de contener exclamaciones como *¡oh!* y *¡ah!* para expresar adecuadamente lo inefable. De la misma manera declara Valéry: «Poesía es un intento de representar por medio de lenguaje articulado aquellas cosas o cosa que se trata de expresar vagamente por medio de gritos, lágrimas, caricias, besos, suspiros, etc.» [22].

Pero en la práctica, la expresión de impulsos puros o impuros, limpios o sucios moralmente, no puede menos de repercutir en el plano estético. Compárense unos con otros los oscuros, simbólicos y melodiosos poemas de Paul Valéry y de San Juan de la Cruz y se verá cómo justamente se acusa esa diferencia en la pureza estética y existencial. *Les Pas* de Paul Valéry y *En una noche oscura* de San Juan de la Cruz pueden servirnos de ejemplo. Perdemos casi de vista, tras lo tupido de las imágenes que emplean, el simbolismo principal: en San Juan de la Cruz, el Alma que

[21] PAUL VALÉRY, *Pièces sur l'art* (París: Gallimard, 1936), 29.

[22] MARCEL RAYMOND, *De Baudelaire au Surréalisme* (París: Corti, 1947), 159.

sale en busca del abrazo divino en la unión mística y en Valéry la Inspiración que va a abrazar al poeta en la creación literaria. Las imágenes en cuanto tales guardan en ambos íntima relación: una muchacha enamorada que camina en el silencio de la noche a encontrar al amado. El poeta español es mucho más explícito en cuanto a las implicaciones amorosas; a pesar de ello, nos sentimos ante una amante casi incorporal que permanece invisible, pero adivinamos su feliz rubor de enamorada segura de sí misma. No se oye más que su voz que se alza en alabanza de su noche de bodas, para la que se ufana de haber conservado puro su florido pecho. El poeta francés, por su parte, se ve obligado a llamar a su Musa, como una mujer amada, «pure créature» que se acerca «santamente» a su «lecho» mientras él la está esperando. Además se hace a uno difícil creer en su santidad y no cuesta mucho trabajo identificar en la oscuridad esta criatura «divina», pero no exactamente novia, a la que se aplican los calificativos de «silente», «fría» y «dulce» y de quien se dice que viene «descalza» y «con los labios tendidos» buscando «la limosna de un beso». De la poesía «doblemente» pura de San Juan de la Cruz se desprende una limpia catarsis, de la poesía pseudopura de Valéry una turbia sensación.

Como ya otros han subrayado la limpidez poética de San Juan de la Cruz [23], así como la hirviente sensualidad de Valéry [24], no tenemos por qué detenernos más aquí a probar este hecho. Pero como quiera que esa orientación prevalece en todos los poemas de estos dos poetas, parece resultar evidente que existe relación entre la pureza moral y estética. Paul Valéry no logra crear una poesía tan pura estéticamente como la de San Juan de la Cruz, porque el poeta francés no puede menos de bucear en los elementos que

---

[23] DÁMASO ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz* (Madrid, 1942).

[24] MAURICE RAT, «Dialogue sur la Poésie: Sensualisme de l'auteur de 'Charmes'», *La Muse française*, IX (1930), 339-46.

arrastran su alma no purificada. Y lo hace hasta el extremo de tornarse prosaico a menos que el lector acepte desde un principio el retorcimiento de una ambigüedad querida teóricamente por el poeta francés y que está ausente de los símbolos autoevidentes de San Juan de la Cruz. ¿Vió esto Valéry y por ello su encuentro con San Juan de la Cruz fué también una conmoción estética? Tenemos razones para creerlo así. En *Mélange* (1941) ya había sospechado Valéry en teoría lo que veía ahora llevado a la práctica. Por ello hizo la siguiente declaración: «San Bernardo enseñaba: 'Odoratus impedit cogitationem...' Yo me siento perdido en ese perfume y en las fantasías demasiado vívidas que me inspira» [25]. Pero Paul Valéry nos legó también una afirmación positiva que vale tanto como una plena aprobación del tipo de poesía creado por San Juan de la Cruz y una desaprobación de su propia manera poética, que no logró alcanzar la meta: «Hacer posible en forma pura cuanto existe, transformar cuanto es visible hasta que sea visible en toda pureza, he aquí la piedra de toque de toda obra profunda» [26].

---

25 PAUL VALÉRY, *Mélange* (París: Gallimard, 1946), 46.

26 *Ibid.*, 118.

ABREVIATURAS

BH	= Bulletin Hispanique
BICC	= Boletín del Instituto Caro y Cuervo
Cl	= Clavileño
CT	= Ciencia Tomista
EC	= Etudes Carmélitaines
HMP	= Homenaje a Menéndez Pelayo, Madrid 1899
LR	= Les Lettres Romanes
MLQ	= Modern Language Quarterly
NRFH	= Nueva Revista de Filología Hispánica
PhQ	= Philological Quarterly
PL	= Patrologia Latina
PUF	= Publications des Universités de France
RE	= Revista de Espiritualidad
RFH	= Revista de Filología Hispánica
RPF	= Revista Portuguesa de Filología
SpF	= Spanische Forschungen der Görresgesellschaft
ThLL	= Thesaurus Linguae Latinae
VyV	= Verdad y Vida

INDICE DE NOMBRES PROPIOS

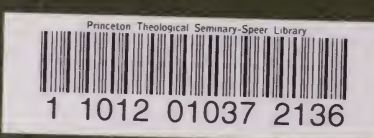
INDICE GENERAL

Páginas

ERRATAS ADVERTIDAS

Pág. y línea	Dice	Debe decir
Pág. 167, l. última	Jeant	Jean
» 177, n. 161	François, Guilloré	François Guilloré
» 295, l. 2	Crisando	Crisanto
» 307, l. 9, por abajo	Doctor	Dotor
» 315, titulillo		*Falta el n.º 7*
» 318, l. 11	que	qué
» 325, l. 6, por abajo	Doctor	Dotor
» 373, l. 9, por abajo	posibildades	posibilidades
» 374, l. 16	Alventosa	Albentosa




Princeton Theological Seminary-Speer Library
1 1012 01037 2136